الموسيقى والمسرح

مجلة اسبوعية تصدر شهرية مؤقتا

يصدرها

دكتور محمود احمد الحفنى

الادارة: شارع عماد الدين
١٧ حارة عماد الدين، عابدين
الاعلانات: يتفق عليها مع الادارة

الاشتراكات عن سنة واحدة
٦٠ قرشا صاغا داخل القطر
١٢٠ قرشا صاغا خارج القطر

العدد الثانى والعشرون — (السنة الثانية) ديسمبر سنة ١٩٤٨ الثمن ٥٠ مليما

في هذا العدد

— ثروتنا من الأناشيد

— التربية الموسيقية:
تربية الحاسة الموسيقية في الطفل على ضوء تجارب البحوث النفسية

— التغني بالقرآن وحكم الشرع فيه

— فن الجهل أو الجهل بالفن
إيضاح وتعليق

— الآلات الموسيقية:
آلة الـكلافيكورد، أولى حلقات تطور البيانو

— الافلام المصرية:
فترة انتكاس

— نشيد المروءة

— بحوث فنية:
حول مقامى صبا زمزمة وصبا بوسليك

— المسرح المدرسى:
الاسكيمو

— الفن أقوى من الزواج

— الموسوعة الموسيقية

كلمة المحرر

ثروتنا من الأناشيد

أصبح ما يحملنا على التفاؤل فى هذه الآونة وفرة الأناشيد التى بدأت تأخذ طريقها الى الحيـاة العامة، وتشترك فى جهود الأمة، وتساهم بنصيب كبير فى الدعوة إلى المثل العليا. فها هى المدارس تلقن أطفالها من بنين وبنات، وهم رجال المستقبل وأمهاته، وفرة من الأناشيد

والمحفوظات على نطاق يتسع يوما بعد يوم . وهؤلاء بدورهم ينقلون ما حفظوا إلى الأسر ، ويشيعونها بين أقربائهم وذويهم .

وأنتقلت فرق المدرسة إلى دور الإذاعة فلا يسفر وجه الصبح إلا عن نشيد يشرق مع الشمس . ولا تغتمض العين فى المساء إلا على أنشودة مليئة بآمال الوطنية وأحلام القوة . وفيما بين الصباح والمساء يدور دولاب الأناشيد بما يثير معاني اليقظة القومية ويبث روح الحماسة والإقدام فى أجل المناسبات ، وفى وقت يقوم فيه جيشنا الباسل بدور حاسم ، يضطلع فيه بمهمة الجهاد ، لتحقيق هدف من أهداف العروبة الصميمة .

فى الوقت الذى لا بد فيه من تجنيد الرأى العام ، وإذكاء الروح المعنوية فى مجموع الدولة ، وأنحاء المملكة ، تعد الأناشيد في مقدمة العوامل التى تحقق هذا الغرض ، وتخلق من الشعب جيشا مسلحا بالإيمان ، مستعداً لتلبية النداء ، يوم يدعى للبذل والفداء . فحين يهيب النشيد بالأسماع ، فهو فى الواقع يبدأ عملية التصفية للمشاعر من نزعات الأنانية والجشع وحب الذات . ويخلق من الوطني المؤمن رجلا فدائيا مستعداً لتقديم نفسه فى سبيل القيام بواجبه .

وإذا الجيوش المظفرة تبدأ جهادها فى وقت معين يطلقون عليه فى العرف الرسمى ، يوم إعلان الحرب وبدء القتال ، فإن ذلك لن يكون مستطاعاً لأقوى الجيوش مالم يسبقه إعداد الذخيرة والعتاد ، لأن القوى الحربية لا تأتى طفرة ولا تخلق بنت ساعة . وإذن فلابد من الزمن الكافى قبل ذلك للتدريب والاستعداد على اختلاف وجوهه . وكذلك الأناشيد لا يتسنى لها أن تتجاوب مع الجيوش فى الساعة المطلوبة ما لم تمر عليها قبل ذلك أدوار من التأليف والتلحين ، ثم من الحفظ والتمرين .

وإذا كان هذا المثال العملى يجلى حقيقة الأمر فقد ثبت أن إعداد الأناشيد والعناية بها من العوامل الأساسية فى مدنية العصر الحاضر ، ومسايرة ركب الأمم ، لا فى الحروب والدماء فقط بل فى الدعوة إلى السلم وإحكام روابط الإخاء ، يوم يثوب للبشرية رشدها ، ويوم تفيق من غواشى المطامع والجشع فتنشد السعادة فى ظل السلام لا فى أتون النار المشبوبة والحروب الفتاكة .

ولقد قامت الأناشيد اليوم بدورها الحربى ، والتقت فى ألحانها النارية مع طلقات المدافع ومقذوفات

القنابل ،مسايرة لضرورة وقتية طارئة ، فهي بعد ذلك مدعوة لتقوم بأدوار أخرى غير دور الحديد والنار . فهنالك النهضات الاقتصادية والزراعية والصناعية والاجتماعية ولكل واحدة منها حاجتها الملحة إلى الموسيقى والأناشيد التي تصورها في المشاعر ، وترسلها في الخواطر ، وتذكي حبها في النفوس والعزائم .

وإذا استطاعت الموسيقى أن تسبغ ألوان الجمال على صور المواطن الرهيبة فتجعل التقدم الى الموت وتضحية الحياة أمراً محبباً مستساغا ، فما أجدرها بأن تسبغ الجمال بجميع صوره وألوانه على نهضات هي ذاتها مرغوبة محبوبة لأنها حقيقة الحياة ودستور البقاء فيها .

نحن على كل حال نحمد مغبة هذا الكفاح الفني ، وقد خطونا خطوة جدية في ثروة الأناشيد ، ونرجو مثل هذه الثروة للأغاني في عالم الابتكار والتجديد . فأين اليوم من الأمس . بل أين « نحن لمصر نحن للملك » و« بلادي بلادي فداك دمي » ، من مثل « شفتوش على ياناس لابس قميص ولباس » و « أفندينا دخل الديوان » . وشهد الله لقد كان هذا الأخير هو النشيد القومي لفريق من الشباب في ساعة محرجة عصيبة وقد كان هذا الفريق يطلب العلم بإحدى كبريات الدول وطلب اليه في نهاية الحفل أن يسمع الحاضرين نشيد بلاده القومي ، فلم يجد الشبان كلاما يرسلونه على ميزان اللحن الموسيقى للسلام الملكي سوى كلمات « افندينا دخل الديوان » . والحمد لله على جهل المستمعين بلساننا العربي المبين ، وإلا فلقد كانت الكارثة أعظم من أن تداوى .

وكم تمنيت لو أتيح لفريق من مدرسة اليوم أن يدعوا للقيام بنفس الدور في مثل تلك الظروف المماثلة . إذن لهزوا الأسماع بعشرات الأناشيد مما يحق لهم أن يفاخروا به ، وأن يرفعوا الرأس عالياً ، وأن يباهوا بترجمته وإبراز معانيه إلى من لا يعرفون العربية . وبقدر ما كان فريقنا السابق يحمد الله على جهل المستمعين باللغة فإن هذا الفريق من الجيل الجديد سيتمنى أن لو استطاع كل فرد من المستمعين أن يفهم كل كلمة من النشيد .

ومهما تكن هذه الناحية بالغة في الأهمية ، فإن حرصنا عليها لا يبلغ بنا في أنفسنا أن ننسى الجوانب الأخرى من الفن الغنائي . فهذه الأناشيد المرسلة تباعاً في كل مناسبة وغير مناسبة لا تلبث أن يدرك الجمهور منها السآمة والملل إذا توالى استماعه إليها على غير انقطاع مهما علا موضوعها ، وسمت مذاهبها ، وشرفت أهدافها ، فإن أشهى طعام مرغوب يصبح هو السم الزعاف إذا كان هو الطعام الوحيد لا غيره .

فلا بد من شهد وملح ، ومن خبز وفاكهة ، لتتوزع الرغبات وتتغير الألوان . وهذه حكمة الفطرة فى تنويع الأشياء وتعددها . فليس فى البستان فاكهة واحدة . وليس لحلى الجمال جوهر واحد . وكما أن العين لا تقنع من الجمال بمنظر واحد ، وهى تفر من ذلك الجمال إذا استمر نظرها إليه ، فكذلك الأذن إذا اختلج فى أعصابها لون من الفن بعينه دون تغيير فهى لا بد تنفر منه وتفقد لذة الجمال فى هذا الشىء مما يكن جميلا .

من أجل هذا لا يرضينا أن تكون نهضتنا فى الاختيار والتجديد قاصرة على الأناشيد ، بل لا بد أن تمتد هذه الثروة إلى الأغانى فى جميع صورها ، وألوانها ، وموضوعاتها ، وفى تلحينها ، وأدائها حتى لا يتخلف بعض القافلة عن بعضها الآخر . ونحن إذ نريد التنويع والتفريع يهمنا أن تكون الأجزاء متناسقة الجوانب الفنية فى تنوعها ، متسايرة فى اعتدالها ، متشاكلة فى مذاهبها ، منسجمة فى رد بعضها إلى بعض دون أن يغالى فى واحدة منها على حساب الأخرى . وبمعنى آخر نقول إنه إذا كان التنويع فى الطعام من دواعى الصحة فإن الخلط فيه من أسباب المرض . وبهذا أصبح المعنى الذى نهدف إليه غاية فى الوضوح . فالثروة الموسيقية على اختلاف صورها تكون أسرة واحدة ، يقوم كل منها بوظيفة معينة كوظيفة كل عضو فى الجسم الواحد حين يقوم بنصيبه من العمل فى خدمة ذلك الجسم فى غير تجاوز ولا طغيان على بقية الأعضاء .

ولعلنا بما أسلفنا من القول الموجز فى ثروة الأناشيد نكون قد أنصفنا الأغانى فيما نرجو لها من التقدم فى ثروتها الفنية . ولنا فيها وفى الأناشيد بقية من الحديث نرجو أن نستوفيها فيما يلى من الأعداد القادمة إن شاء الله .

دكتور محمود أحمد الحفنى

تربية الحاسة الموسيقية

فى الطفـــل

على ضوء تجارب البحوث النفسية

— ١ —

لم يستطع العلماء حتى الآن تحـــديد تعرف « الحاسة الموسيقية » تحديداً واضحا . وقد تستغرق هذه المسألة جهد عشرات السنين القادمة قبل أن ينتهى العلماء فيها إلى رأى قاطع ، يتفق فيه رجال العلم مع رجال التربية . فإن تصدينا اليوم لهـــذا البحث ، من الناحية الفسيولوجية البسيكولوجية ، فإنما نقصـــد إثارته وتوجيه نظر العلماء اليه ، وليكون لنا بعد ذلك شرف الاشتراك معهم فيه .

إنه من العسير حقا ، بل يـــكاد يكون من المتعذر ، أن نضع تعريفا يحدد « الحاسة الموسيقية » ولعل التعريف الذى وضعه لها « نويمان » ، أحد أعلام علم النفس المتخصصين فى تربية الأطفال ، أقرب التعاريف جميعا إلى الحقيقة ، إذ يقول :

« الحاسة السمعية حاسة تتضمن :

(١) ذاكرة الأصوات الموسيقية والأبعاد والألحان .

(٢) قابلية التقاط الألحان وإعادة ترديدها .

(٣) التقدير الجمالى للألحان والانســـجام الصوتى (الهارمونى) فى أى إنتاج موسيقى فنى »

وهـــذا القول ، وإن لاح فى ظاهره سهلا واضحا ، فإنه ليتبين عند تطبيقه أنه يعالج مسائل نفسية معقدة تستلزم تجارب معينة تكشف عنها وبحوثا تتناول تحليل الشعور العام ، وما أشق بلوغ ذلك عمليا ، ولا سيا فى الأطفال .

ومن أجل ذلك اقترح العالم « كارل شتمف » فى مصنفاته عن « الموسيقى وعلم النفس » أن يكون اختبار الاستعداد الموسيقى فى الطفـــل بالطرق الأربع التالية :

(١) محاكاة صوت من أصوات البيانو ، فى منطقة غنائية .

(٢) تمييز الحدة بين صوتين متتابعين ومعرفة أيهما أحد من الآخر .

(٣) الحكم عند سماع أصوات متعددة عما إذا كانت جميعها صوتا واحدا أو أصواتا مختلفة .

(٤) الحكم على مجموعتين من الأصـــوات المتعددة المختلفة تفصل بينهما ســـكتة زمنية ، أى هاتين المجموعتين ترتاح النفس لسماعها أكثر من الأخرى ، أو أيهما لا ترتاح النفس إليها .

وهذه التجارب العملية من شأنها الكشف

تربية الحاسة الموسيقية في الطفـــل

على ضوء تجارب البحوث النفسية

— ١ —

لم يستطع العلماء حتى الآن تحـديد تعرف «الحاسة الموسيقية» تحديداً واضحا. وقد تستغرق هذه المسألة جهد عشرات السنين القادمة قبل أن ينتهى العلماء فيها إلى رأى قاطع، يتفق فيه رجال العلم مع رجال التربية. فإن تصدينا اليوم لهــذا البحث، من الناحية الفسيولوجية البسيكولوجية، فإنما نقصـــد إثارته وتوجيه نظر العلماء اليه، وليكون لنا بعد ذلك شرف الاشتراك معهم فيه.

إنه من العسير حقا، بل يــكاد يكون من المتعذر، أن نضع تعريفا يحدد «الحاسة الموسيقية» ولعل التعريف الذى وضعه لها «نويمان»، أحد أعلام علم النفس المتخصصين فى تربية الأطفال، أقرب التعاريف جميعا إلى الحقيقة، إذ يقول:

«الحاسة السمعية حاسة تتضمن:

(١) ذاكرة الأصوات الموسيقية والأبعاد والألحان.

(٢) قابلية التقاط الألحان وإعادة ترديدها.

(٣) التقدير الجمالى للألحان والانســجام الصوتى (الهارمونى) فى أى إنتاج موسيقى فنى»

وهــذا القول، وإن لاح فى ظاهره سهلا واضحا، فإنه ليتبين عند تطبيقه أنه يعالج مسائل نفسية معقدة تستلزم تجارب معينة تكشف عنها وبحوثا تتناول تحليل الشعور العام، وما أشق بلوغ ذلك عمليا، ولا سيما فى الأطفال.

ومن أجل ذلك اقترح العالم «كارل شتمف» فى مصنفاته عن «الموسيقى وعلم النفس» أن يكون اختبار الاستعداد الموسيقى فى الطفــل بالطرق الأربع التالية:

(١) محاكاة صوت من أصوات البيانو، فى منطقة غنائية.

(٢) تمييز الحدة بين صوتين متتابعين ومعرفة أيهما أحد من الآخر.

(٣) الحكم عند سماع أصوات متعددة عما إذا كانت جميعها صوتا واحدا أو أصواتا مختلفة.

(٤) الحكم على مجموعتين من الأصــوات المتعددة المختلفة تفصل بينهما ســكتة زمنية، أى هاتين المجموعتين ترتاح النفس لسماعها أكثر من الأخرى، أو أيهما لا ترتاح النفس إليها.

وهذه التجارب العملية من شأنها الكشف

عن الحاسة الموسيقية بواسطة اختبار حاسة السمع اختباراً يكشف عن موسيقيتها كشفاً إيجابياً .

وتظهر موسيقية حاسة السمع فى أشياء تعتبر بسيطة بالنسبة للاستعداد الموسيقى ، كتمييز حدة الأصوات أو إدراك الأصوات المختلفة التى يتركب منها تأليف موسيقى ، إلى غير ذلك من الوظائف السمعية الأولية . أما النواحى الهامة الأخرى كتحديد مدى الاستعداد الموسيقى ، وإدراك الجمال الموسيقى ، وتفهم تركيب الجمل الموسيقية ، والاستمتاع بنتاج موسيقى جيد ، وإمكان ترديده بما يشتمل عليه من حيوية وإحساس وتوافر الشخصية الموسيقية فى القدرة على الإنتاج . كل هذه النواحى الهامة لا يمكن وجودها فى شخص لم تتوافر فيه منذ طفولته الوظائف السمعية الأولية السابق الإشارة إليها . لهذا وجب الاهتمام برعاية الحاسة السمعية والعمل على تهذيبها وحساسيتها لتكون أساساً صالحاً لتربية الحاسة الموسيقية الطبيعية . وإن الاطراد فى دقة أداء الغناء ليعتبر مقياساً لتقدم موسيقية الشخص ، على أن يكون مفروضاً بالطبع أنه ليست هناك عوائق فسيولوجية تجعل دقة أداء الغناء مستحيلة .

وإننا لنغفل هنا الحديث عن المواهب النادرة التى قد تظهر فى أطفال أفذاذ ، فى إجادة العزف بآلة موسيقية أو القدرة على صوغ الألحان ، فهذه حالات استثنائية بحتة تعتبر غير طبيعية . وإن بيتهوفن نفسه لم يبدأ صوغ الألحان إلا بعد أن بلغ الثانية عشرة من عمره . ويعتبر « موتسارت » هو الوحيد الذى استطاع أن يبتدع الألحان ولما يتجاوز سن السادسة .

وهناك تجارب متعددة يمكن إجراؤها لاختبار موسيقية الطفل ، فى سنواته التى تسبق التحاقه بالمدرسة (أى دون سن السادسة أو السابعة) ولكن هذه التجارب المتعددة تكون دائماً ذات نتائج مختلفة متضاربة ، وذلك بالنسبة لصعوبة مراعاة الدقة فيها ، حتى أصبح من المتعسر ، تبعاً لذلك ، أن نعطى صورة دقيقة عن مدى تطور نماء هذا الاستعداد فى الطفل فى سنه المبكر ، قبل التحاقه بالمدرسة . وإنا لنكتفى بذكر مثال واحد لإظهار مدى هذا الاختلاف ، فان « شافورد » ليقرر أن طفلا استطاع أن يحاكى صوتاً غنى له ، ولما يتجاوز سنه ثمانية أشهر ، بينما تقرر الآنسة « شن » أن هذه المحاكاة الدقيقة لم تصادفها فى الأطفال قبل سن الرابعة . والواقع أن الحكم على المحاكاة الصوتية مسألة تقديرية تختلف فيها الكثيرون من الاخصائيين . ولكن برغم ذلك كله ، فقد اتفقت كلمة الجميع على أن الاستعداد الموسيقى فى الشخص يمكن الكشف عنه منذ فجر الطفولة .

وإنه لخطأ بدهى أن نعتقد أن النماء النفسى فى الطفل يطرد فى الزيادة دائماً . والوقع أن النماء النفسى ، كالنماء البدنى ، لا بد أن يخضع لعاملى المد والجزر فى الحياة وأن يصيبه من حين لآخر ما يعوق اطراد زيادته . فقد ترى الطفل فى وقت ما مشغوفاً بسماع الموسيقى شديد التأثر بها والانجذاب إليها ثم تراه فى فترة أخرى تعقب ذلك وقد أصبحت هذه الناحية لا تثير اهتمامه إطلاقاً ، ولا يعنى بها أقل عناية . وقد جلت التجارب العملية عن اشتراك جميع الحواس فى مثل هذه الظاهرة . ويتحول شغف الإنسان من شىء إلى آخر تحولا مفاجئاً حتى ليعتقد أن هذا الشغف الأول قد فنى تماماً ، ولكنه سرعان ما يعود فى حالة أقوى وأشد من حالته الأولى .

عن الحاسة الموسيقية بواسطة اختبار حاسة السمع اختبارا يكشف عن موسيقيتها كشفا إيجابيا .

وتظهر موسيقية حاسة السمع فى أشياء تعتبر بسيطة بالنسبة للاستعداد الموسيقى ، كتمييز حدة الأصوات أو إدراك الأصوات المختلفة التى يتركب منها تأليف موسيقى ، إلى غير ذلك من الوظائف السمعية الأولية . أما النواحى الهامة الأخرى كتحديد مدى الاستعداد الموسيقى ، وإدراك الجمال الموسيقى ، وتفهم تركيب الجمل الموسيقية ، والاستمتاع بنتاج موسيقى جيد ، وإمكان ترديده بما يشتمل عليه من حيوية وإحساس وتوافر الشخصية الموسيقية فى القدرة على الإنتاج . كل هذه النواحى الهامة لا يمكن وجودها فى شخص لم تتوافر فيه منذ طفولته الوظائف السمعية الأولية السابق الإشارة اليها . لهذا وجب الاهتمام برعاية الحاسة السمعية والعمل على تهذيبها وحساسيتها لتكون أساسا صالحا لتربية الحاسة الموسيقية الطبيعية . وإن الاطراد فى دقة أداء الغناء ليعتبر مقياسا لتقدم موسيقية الشخص ، على أن يكون مفروضا بالطبع أنه ليست هناك عوائق فسيولوجية تجعل دقة أداء الغناء مستحيلة .

وإننا لنغفل هنا الحديث عن المواهب النادرة التى قد تظهر فى أطفال أفذاذ ، فى إجادة العزف بآلة موسيقية أو القدرة على صوغ الألحان ، فهذه حالات استثنائية بحتة تعتبر غير طبيعية . وإن بيتهوفن نفسه لم يبدأ صوغ الألحان إلا بعد أن بلغ الثانية عشرة من عمره . ويعتبر « موتسارت » هو الوحيد الذى استطاع أن يبتدع الألحان ولما يتجاوز سن السادسة .

وهناك تجارب متعددة يمكن إجراؤها لاختبار موسيقية الطفل ، فى سنواته التى تسبق التحاقه بالمدرسة (أى دون سن السادسة أو السابعة) ولكن هذه التجارب المتعددة تكون دائما ذات نتائج مختلفة متضاربة ، وذلك بالنسبة لصعوبة مراعاة الدقة فيها ، حتى أصبح من المتعسر ، تبعا لذلك ، أن نعطى صورة دقيقة عن مدى تطور نماء هذا الاستعداد فى الطفل فى سنه المبكر ، قبل التحاقه بالمدرسة . وإنا لنكتفى بذكر مثال واحد لإظهار مدى هذا الاختلاف ، فان « شافورد » ليقرر أن طفلا استطاع أن يحاكى صوتا غنى له ، ولما يتجاوز سنه ثمانية أشهر ، بينما تقرر الآنسة « شن » أن هذه المحاكاة الدقيقة لم تصادفها فى الأطفال قبل سن الرابعة . والواقع أن الحكم على المحاكاة الصوتية مسألة تقديرية تختلف فيها الكثيرون من الاخصائيين . ولكن برغم ذلك كله ، فقد اتفقت كلمة الجميع على أن الاستعداد الموسيقى فى الشخص يمكن الكشف عنه منذ فجر الطفولة .

وإنه لخطأ بدهى أن نعتقد أن النماء النفسى فى الطفل يطرد فى الزيادة دائما . والوقع أن النماء النفسى ، كالنماء البدنى ، لا بد أن يخضع لعاملى المد والجزر فى الحياة وأن يصيبه من حين لآخر ما يعوق اطراد زيادته . فقد ترى الطفل فى وقت ما مشغوفا بسماع الموسيقى شديد التأثر بها والانجذاب إليها ثم نراه فى فترة أخرى تعقب ذلك وقد أصبحت هذه الناحية لا تثير اهتمامه إطلاقا ، ولا يعنى بها أقل عناية . وقد جلت التجارب العملية عن اشتراك جميع الحواس فى مثل هذه الظاهرة . ويتحول شغف الإنسان من شىء إلى آخر تحولا مفاجئا حتى ليعتقد أن هذا الشغف الأول قد فنى تماما ، ولكنه سرعان ما يعود فى حالة أقوى وأشد من حالته الأولى .

وإنه ليعنينا هنا بصفة خاصة أن نرسم صورة واضحة ، كخط بيانى ، لتتطور النماء الموسيقى للطفل على أساس التجارب العديدة التى أجراها علماء النفس فى الأطفال بصفة عامة .

قد يدهشك أن تعلم أن حاسة سمع الطفل تكون عند ولادته فى صمم تام . ذلك بأن الفراغ السمعى للأذن الوسطى يكون مملوءاً بسائل يحول دون وصول الأصوات الخارجية إلى العصب السمعى ، فالطفل لا يسمع حتى ولا أصوات الصخب والضجيج . ولكن عمليات التنفس وبلع الريق والتثاؤب تسبب دخول الهواء من الفم ، عن طريق قناة استاخيوس ، إلى الفراغ السمعى فى الأذن ، فيساعد فى انتقال التموجات الصوتية ، ويبدأ الطفل فى سماع ما حوله من الأصوات ، ولا يكون ذلك قبل نهاية الأسبوع الأول من ولادته ، ولا يتأخر عادة عن الأسبوع الثالث . ويتجلى سماعه الأصوات فيما يأتيه من رد الفعل عليها كتحرك رموش العين ، أو انتفاض الجسم ، أو تحريك الرأس كله بالالتفات إلى ناحية مصدر الصوت ، وهذا الأخير لا يجىء إلا متأخراً . ثم يبدأ تمييز الطفل بين الأصوات المزعجة وبين صوت أمه الحنون الذى يطمئن ويسكن اليه .

وتنبه حاسة السمع فى الإنسان يعتبر بطيئا جدا بالنسبة للحيوانات الأخرى . فهناك من الحيوانات ما تحس حاسة سمعه بالأصوات منذ أول ساعة بعد ولادته .

ويطرد تأثر الطفل بالأصوات الموسيقية شيئا فشيئا ، حتى إنه ليحاول محاكاتها بنفسه . وتبتدى هذه المحاكاة فى الأطفال بصفة عامة فى بداية العام الثانى من أعمارهم . ويمكن أن يقال إن الأطفال بصفة عامة يستطيعون تقليد الأصوات عند ما يبلغون الشهر الرابع عشر من أسنانهم . وإن طفل الموسيقار المعروف « دفوراك » ، ويعد ممتازا فى موسيقيته ، استطاع أن يغنى غناء صحيحا لحن أنشودة عزفت له مع مصاحبة آلة البيانو ولما يتجاوز عمره سنة ونصف سنة ، وإن كان هذا الغناء قد جرى طبعا من غير ترديد للألفاظ .

وفى يقينى أن هذه الموهبة الفنية وراثية ، يمتاز بها نفر فذ من أبناء الموسيقيين المحترفين ، كما أن مثل هذه التجارب توضح بجلاء تام استقلال مركز الكلام فى المخ عن مركز الغناء واستقبال الأصوات فيه .

ومنطقة أصوات الأطفال فى الغناء تختلف باختلاف الأفراد وتتفاوت بين ثلاثة أصوات وديوانين كاملين . وقد تكون البنات أسرع فى محاكاة الأصوات من الذكور . ومن المتعذر على الأطفال إدراك الميزان الموسيقى لما يسمعونه من الألحان وإن كانوا يشيرون بأيديهم إلى هذا الميزان إشارات صحيحة غالبا ، كما أنهم يتابعون الإيقاع بحركات أجسامهم متابعة دقيقة .

أما الذاكرة الموسيقية فيجىء نماؤها فى الطفل متأخرا ، بعد تنبيه حاسة السمع والقدرة على تمييز ما تستقبله من الأصوات . ويمكن لبعض الأطفال الممتازين أن يتعرفوا وهم فى السنة الأولى من حياتهم على لحن معين سبق لهم سماعه ، ولا سيما إذا كان هذا السماع مصحوبا بحركة بدنية . ولا يسعنا فى هذا المقام إلا أن نلح فى التنبيه على وجوب

وإنه ليعنينا هنا بصفة خاصة أن نرسم صورة واضحة، كخط بيانى، لتتطور النماء الموسيقى للطفل على أساس التجارب العديدة التى أجراها علماء النفس فى الأطفال بصفة عامة.

قد يدهشك أن تعلم أن حاسة سمع الطفل تكون عند ولادته فى صمم تام. ذلك بأن الفراغ السمعى للأذن الوسطى يكون مملوءاً بسائل يحول دون وصول الأصوات الخارجية إلى العصب السمعى، فالطفل لا يسمع حتى ولا أصوات الصخب والضجيج. ولكن عمليات التنفس وبلع الريق والتثاؤب تسبب دخول الهواء من الفم، عن طريق قناة استاخيوس، إلى الفراغ السمعى فى الأذن، فيساعد فى انتقال التموجات الصوتية، ويبدأ الطفل فى سماع ما حوله من الأصوات، ولا يكون ذلك قبل نهاية الأسبوع الأول من ولادته، ولا يتأخر عادة عن الأسبوع الثالث. ويتجلى سماعه الأصوات فيما يأتيه من رد الفعل عليها كتحرك رموش العين، أو انتفاض الجسم، أو تحريك الرأس كله بالالتفات إلى ناحية مصدر الصوت، وهذا الأخير لا يجىء إلا متأخراً. ثم يبدأ تمييز الطفل بين الأصوات المزعجة وبين صوت أمه الحنون الذى يطمئن ويسكن اليه.

وتنبه حاسة السمع فى الإنسان يعتبر بطيئا جدا بالنسبة للحيوانات الأخرى. فهناك من الحيوانات ما تحس حاسة سمعه بالأصوات منذ أول ساعة بعد ولادته.

ويطرد تأثر الطفل بالأصوات الموسيقية شيئا فشيئا، حتى إنه ليحاول محاكاتها بنفسه. وتبتدى هذه المحاكاة فى الأطفال بصفة عامة فى بداية العام الثانى من أعمارهم. ويمكن أن يقال إن الأطفال بصفة عامة يستطيعون تقليد الأصوات عند ما يبلغون الشهر الرابع عشر من أسنانهم. وإن طفل الموسيقار المعروف «دفوراك»، ويعد ممتازا فى موسيقيته، استطاع أن يغنى غناء صحيحا لحن أنشودة عزفت له مع مصاحبة آلة البيانو ولما يتجاوز عمره سنة ونصف سنة، وإن كان هذا الغناء قد جرى طبعا من غير ترديد للألفاظ.

وفى يقينى أن هذه الموهبة الفنية وراثية، يمتاز بها نفر فذ من أبناء الموسيقيين المحترفين، كما أن مثل هذه التجارب توضح بجلاء تام استقلال مركز الكلام فى المخ عن مركز الغناء واستقبال الأصوات فيه.

ومنطقة أصوات الأطفال فى الغناء تختلف باختلاف الأفراد وتتفاوت بين ثلاثة أصوات وديوانين كاملين. وقد تكون البنات أسرع فى محاكاة الأصوات من الذكور. ومن المتعذر على الأطفال إدراك الميزان الموسيقى لما يسمعونه من الألحان وإن كانوا يشيرون بأيديهم إلى هذا الميزان إشارات صحيحة غالبا، كما أنهم يتابعون الإيقاع بحركات أجسامهم متابعة دقيقة.

أما الذاكرة الموسيقية فيجىء نماؤها فى الطفل متأخرا، بعد تنبيه حاسة السمع والقدرة على تمييز ما تستقبله من الأصوات. ويمكن لبعض الأطفال الممتازين أن يتعرفوا وهم فى السنة الأولى من حياتهم على لحن معين سبق لهم سماعه، ولا سيما إذا كان هذا السماع مصحوبا بحركة بدنية. ولا يسعنا فى هذا المقام إلا أن نلح فى التنبيه على وجوب

الحرص على رعاية الذاكرة الموسيقية فى مثل هؤلاء الأطفال الممتازين وبذل الجهد فى تهذيبها تهذيبا صحيحا لتتم تربيتها تربية كاملة.

وقد أثبتت التجارب أن الاستعداد الموسيقى لا يختلف باختلاف الأطفال فحسب بل يختلف باختلاف الأجناس والشعوب.

وقد يكون عجيبا أن نثبت هنا ما تقرره التجارب العملية والاختبارات التى تجلى عنها التسجيلات الصوتية للأطفال من سن الثالثة حتى الخامسة أن محاكاة الأطفال للألحان بالمناغاة وهو التغنى الأول للطفل من غير ألفاظ، يشترك مع غناء الشعوب الفطرية فى كثير من صفاته، فهما يشتركان فى أن يبتدىء لحنهما بمجموعة صوتية ينزلق التصويت فيها من الحدة إلى الغلظ كما أنهما يتحدان معا فى صغر منطقتهما الصوتية والميل إلى كثرة التكرار.

وعجيب أن نلحظ كذلك فى غناء الأطفال اشتماله على أرباع النغمات، حتى فى أطفال البلاد الأوربية التى تخلو موسيقاها من هذا النوع من الأبعاد الصوتية.

الحرص على رعاية الذاكرة الموسيقية فى مثل هؤلاء الأطفال الممتازين وبذل الجهد فى تهذيبها تهذيبا صحيحا لتتم تربيتها تربية كاملة.

وقد أثبتت التجارب أن الاستعداد الموسيقى لا يختلف باختلاف الأطفال فحسب بل يختلف باختلاف الأجناس والشعوب.

وقد يكون عجيبا أن نثبت هنا ما تقرره التجارب العملية والاختبارات التى تجلى عنها التسجيلات الصوتية للأطفال من سن الثالثة حتى الخامسة أن محاكاة الأطفال للألحان بالمناغاة وهو التغنى الأول للطفل من غير ألفاظ، يشترك مع غناء الشعوب الفطرية فى كثير من صفاته، فهما يشتركان فى أن يبتدىء لحنهما بمجموعة صوتية ينزلق التصويت فيها من الحدة إلى الغلظ كما أنهما يتحدان معا فى صغر منطقتهما الصوتية والميل إلى كثرة التكرار.

وعجيب أن نلحظ كذلك فى غناء الأطفال اشتماله على أرباع النغمات، حتى فى أطفال البلاد الأوربية التى تخلو موسيقاها من هذا النوع من الأبعاد الصوتية.

التغني بالقرآن
وحكم الشرع فيه

نزل القرآن الكريم على النبي العربي صلى الله عليه وسلم فى مكة وفى المدينة ، وفيما بينهما . فكان فى الأولى شديد اللهجة ، قاسيا ، منذرا ، متوعدا ، مر اللفظ ، رهيب المعنى . وكان فى الثانية لينا ، خفيف اللهجة ، عذبا ، رقيقا ، محببا ، هادىء المقاطع ، حلو اللفظ . لطيف المعنى :

تأمله في الأولى يخاطب الملائكة مشيرا إلى الكافر العاصى :

« خذوه فغلوه ، ثم الجحيم صلوه ، ثم فى سلسلة ذرعها سبعون ذراعا فاسلكوه ، إنه كان لا يؤمن بالله العظيم ، ولا يحض على طعام المسكين ، فليس له اليوم ها هنا حميم ، ولا طعام إلا من غسلين لا يأكله إلا الخاطئون » .

وتأمله كذلك حين يبين حال المجرمين بقوله تعالى :

« إن المجرمين فى ضلال وسعر ، يوم يسحبون فى النار على وجوههم ذوقوا مس سقر » .

ثم تأمله فى الثانية حيث يقرر عاقبة المؤمنين :

« وجزاهم بما صبروا جنة وحريرا ، متكئين فيها على الأرائك لا يرون فيها شمسا ولا زمهريرا ، ودانية عليهم ظلالها وذللت قطوفها تذليلا ، ويطاف عليهم بآنية من فضة وأكواب كانت قوارير قوارير من فضة قدروها تقديرا ، ويسقون فيها كأسا كان مزاجها زنجبيلا ، عينا فيها تسمى سلسبيلا ، ويطوف عليهم ولدان مخلدون إذا رأيتهم حسبتهم لؤلؤا منثورا . وإذا رأيت ثم رأيت نعيما وملكا كبيرا ، عاليهم ثياب سندس خضر واستبرق ، وحلوا أساور من فضة وسقاهم ربهم شرابا طهورا . إن هذا كان لكم جزاء وكان سعيكم مشكورا » .

واسمعه كذلك واصفاً للمؤمنين ما سوف يجدون فى جنات النعيم :

« مثل الجنة التى وعد المتقون فيها أنهار من ماء غير آسن ، وأنهار من لبن لم يتغير طعمه ، وأنهار من خمر لذة للشاربين ، وأنهار من عسل مصفى ولهم فيها من كل الثمرات ومغفرة من ربهم » .

هذه آيات من القرآن الكريم تجلى بأبلغ بيان عن اختلاف اللهجات باختلاف المعانى ، وتنوع الأسلوب لتباين الوقائع والملابسات . فبينما تراه فى موضع قويا عنيفا ، كله تهديد ، ووعيد ، يقسو فيلقى الرعب فى القلوب ، والهلع فى الأفئدة ، تراه فى موضع آخر لينا لطيفا كله حنان وعطف ورحمة سهل ، عذب . رقيق ، ينزل بردا وسلاما على القلوب .

وأنت فى الأول تشعر بالرهبة، والخوف، والوجل بينما تحس فى الثانى، بالاطمئنان والارتياح والسرور.

هذا حال القرآن الكريم، ولا بد أن يكون كذلك لأن المناسبات التى أستدعت نزوله كانت تستوجبه، فكيف تكون التلاوة التى تصور تلك المعانى المتنوعة الأسلوب المختلفة اللهجات تصويراً قويا يجسم المعانى تجسيما صحيحاً يقبله العقل، ويستسيغه المنطق، وتحفظ معه كرامة الدين.

أما أحكام التجويد ومراعاة قواعدها فهى عامة تطبق على جميع الألفاظ القرآنية من ناحية تركيبها اللفظى مدا، وغنا، وإدغاما، وإظهارا، وإخفاءا دون تعرض لتصوير المعانى واختلاف اللهجات.

وإذن فلا بد لتبليغ رسالة القرآن الكريم وإبراز معانيه على الوجه الحقيقى المقصود ألا يقتصر فى الأداء على مرعاة أحكام التجويد فحسب بل لا بد للقارىء من إلباس كل معنى لبوسه، أو كما يقول حجة فلاسفة الإسلام الإمام الغزالى: «أن يقدر أنه المقصود بكل خطاب فى القرآن، فإن سمع أمراً أو نهيا قدر أنه المنهى والمأمور، وإن سمع وعدا أو وعيدا فكمثل ذلك».

ويجب أن يبلغ تأثير العبد بالتلاوة درجة يصفها الإمام الغزالى بقوله: «أن يصير بصفة الآية المتلوة، فعند الوعيد وتقييد المغفرة بالشروط يتضاءل من خيفته كأنه يموت، وعند التوسع ووعد المغفرة يستبشر كأنه يطير من الفرح، وعند ذكر الله، وصفاته وأسمائه يتطأطأ خضوعا لجلاله، واستشعارا لعظمته، وعند ذكر الكفار وما يستحيل على الله عز وجل، كذكرهم الله عز وجل ولدا، وصاحبة، يغض صوته، وينكسر فى باطنه حياء من قبح مقالتهم، وعند وصف الجنة ينبعث بباطنه شوقا إليها، وعند وصف النار ترتعد فرائصه خوفا منها».

إذن وجب ألا تكون التلاوة على وتيرة واحدة بل يجب أن يتغير الصوت ويختلف النغم تبعاً للمعانى التى تجلى عنها الآيات الشريفة، ومن هنا نشأ التغنى بالقرآن، وهو فى أدق معانيه ضرب من الغناء ينحصر فى تجميل الصوت وتطريبه، وتحسينه، وتزيين القرآن بالأصوات الحسنة، وتنغيم ألفاظه وترديدها، وترجيعها، وتوقيعها على نغمات مشجية مناسبة لصورة الأداء. قال تعالى: ورتل القرآن ترتيلا.

وإذ يبلغ بنا القول التحدث عن التغنى، فإنا نعرض فيما يلى مجموعة من الأحاديث النبوية التى جاءت فى صدد هذا الموضوع:

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:

١ - «لم يأذن الله لشيء ما أذن لنبى يتغنى بالقرآن»

٢ — «تعلموا كتاب الله، واقتنوه، وتغنوا به».

٣ — «غنوا بالقرآن، ليس منا من لم يغن بالقرآن، وابكوا فان لم تقدروا على البكاء فتباكوا».

٤ — «إن هذا القرآن نزل بحزن، فاذا قرأتموه فابكوا، فان لم تبكوا فتباكوا، وتغنوا به فمن لم يتغن به فليس منا».

٥ — «زينوا القرآن بأصواتكم».

٦ — حدث أحدهم عن عائشة رضى الله عنها أنها قالت: «أبطأت على رسول الله صلى الله عليه وسلم ليلة بعد العشاء، ثم جئت فقال: أين كنت؟ قلت: كنت أسمع قراءة رجل من أصحابك لم أسمع مثل قراءته وصوته من أحد. فقام فقمت معه حتى استمع له، ثم التفت إلى فقال: هذا مولى أبى حذيفة، الحمد لله الذى جعل فى أمتى مثل هذا».

٧ — سئل أنس بن مالك رضى الله عنه عن قراءة النبى عليه الصلاة والسلام فقال: كان يمد مدا».

٨ — سمع بعض الصحابة عبد الله بن مغفل يقول:

«رأيت النبى صلى الله عليه وسلم وهو على ناقته وهى تسير به، يقرأ سورة الفتح قراءة لينة وهو يرجع».(١)

٩ — «وقيل إن النبى قال لأبى موسى رضى الله عنه بعد سماع صوته فى قراءة القرآن: «يا أبا موسى لقد أوتيت مزمارا من مزامير آل داود».

غير أن الرجل العربى محب للغناء بطبعه، موسيقى بسليقيه، ميال إلى الصوت العذب الجميل فخرجت طائفة عن الطريقة الشريفة فى التغنى سيما بعد اتساع الفتوحات العربية، واتصال العرب بالمدنيات الأخرى وبخاصة الفارسية واليونانية، وأسرفوا فى الأمر واتسعت دائرة الغناء العربى حتى صارت القراءة تطريبا. وكأنما استشف الرسول عليه السلام حجب الغيب فكشف عن هذه الحال واستدرك صلى الله عليه وسلم الخطر بحديث حظر فيه الإسراف فى التغنى، وحذر من أن يخرج هذا الإسراف تلاوة القرآن الكريم عما تستلزمه من خشوع وإجلال، فقال صلى الله عليه وسلم:

«إقرأوا القرآن بلحون العرب وأصواتها، وإياكم ولحون أهل الفسق وأهل الكتابين، وسيجيء قوم من بعدى يرجعون بالقرآن ترجيع الغناء والرهبانية والنوح، لا يجاوز حناجرهم، مفتونة قلوبهم وقلوب الذين يعجبهم شأنهم».

وحسبنا فيما عرضناه بيانا لما يجب أن تكون عليه تلاوة القرآن الكريم من حيث وجوب مراعاة الاعتدال فى التغنى به وعدم الإسراف فيه.

(١) بضم الياء وتشديد الجيم.

فن الجهل أو الجهل بالفن؟

إيضاح وتعليق

منذ بضعة أيام نشرت جريدة «الزمان» مقالا بعنوان «فن الجهل» لزميلنا الأديب الأستاذ محمد على ناصف، وقد صب فيه الشظايا النارية من النقد المرير على طائفة الموسيقيين والفنانين الذين يعيشون من الفن وهم جاهلون به وبقواعده وأسراره وأعلام رجاله، سواء منهم الغابر والمعاصر. وهذا الجهل قد يمتد إلى الأمية المطلقة عند البعض حتى إنه ليجهل المبادىء الأولى من القراءة والكتابة والفهم الأولى للمقطوعات التى يؤديها. وكذلك يبين حضرة الكاتب أن بعض رجال هذه الطائفة وقد يكونون من خريجى المعاهد الموسيقية البسيطة، أو هم لم يدخلوها بالفعل، وهم على الرغم من ذلك كله يختالون فى صلف وكبرياء وقد انتفخت أوداجهم بلقب الأستاذية الذى تخلعه عليهم جماهير الحفلات أو دور الإذاعة، إلى آخر ما انتهى إليه حديث الكاتب.

ونحن إلى حد كبير نرى فى مقال الأستاذ كثيراً من الحق الذى لا يحتمل المكابرة والجحود. فما من شك فى أن فن الموسيقى والغناء سلخ أحقابا من الدهر وهو فى مكانه، لا يتقدم به الزمان وقد يتأخر. وقد قطع هذا الفن أشواطاً من القرون المتأخرة فى الشرق وهو لا يعدو أن يكون مهنة يتوارثها القبيل عن القبيل. ولم تكن الفرق الغنائية أو الموسيقية سوى أصداء يتعاقبها الخلف عن السلف. وهى أشبه بالعاديات فى المتاحف، أو بالتركات فى أملاك الأوقاف، لا يجوز عليها التحريف ولا الاستبدال ولا الابتكار. ذلك كان شأنها وشأن محترفيها، حيث كان الكثير منهم أميين من حيث التفهم والتصور والإدراك الصحيح لما يؤدون. ولم يكتب لهم أن يكونوا من غير الطبقات الدنيا. فاذا شغف أحد من أفراد الطبقات العليا بهذا الفن كان ذلك منه من باب الهواية والترفيه فحسب، ويرى من الحط بقدره والنزول بمنزلته الرفيعة أن ينسب اليه هذا الفن أو أن ينسب هو إلى احترافه ومزاولته.

على أن دور الحفظ والنقل هذا ليس معيبا كل العيب، بل ربما كان فى بعض الأحيان محمدة وفضيلة، إذا قيس بحالة الدولة فى العصور المتأخرة بصفة عامة. فقد كان الإنتاج ضعيفا فى كل شىء واهنا فى كل ناحية، فى المادة وفى المعنى، فى العلم والفن على السواء. وإلا فقد كان لمصر فى قديم مجدها، وللعروبة فى تالد حضارتها، المتنقلة بين دمشق وبغداد ومصر والأندلس، آثار فنية مليئة بالابداع والابتكار الذى استقت منه الشعوب ما روى ظمأها، ودفعها الى المدنية والتقدم، وبلغ بها ما تنعم به الآن وبعد الآن.

وهذا التراث الذى كانت تعيش من فضله وعلى بقاياه العصور الأخيرة كان هو نفس الدليل الذى يشهد للأولين بأصالتهم فى الإنتاج. وحسب

المتأخرين منه أن يكونوا أمناء على النقل حتى يتاح لهم العصر الذى يبدأون فيه النهضة لمسايرة ركب المدنية كرة أخرى . وهذا هو نفس العصر الذى بدأنا فيه نهضتنا القومية بجميع فروعها ومناحيها من سياسية واقتصادية وعلمية وصناعية واجتماعية وجامعية وصحفية وفنية . فكثير من الأشياء حولنا لم يكن له وجود فى الحقيقة ولا فى الخيال قبل ربع قرن من الزمن . بل لعل كثيرا من ظواهر هذه النهضة سبق أوانه، وتخطى الزمان فى سرعته بما يدل على مقدرة المصرى وكفايته ، ويبشر بالمستقبل المرجو لآثارها المباركة فى جميع نواحيها .

فإذا كانت البقية من أصداء تلك العصور المتأخرة لا تزال باقية متخلفة فتلك طبيعة التطور الاجتماعى فى وثبات الأمم وفى مدارج رقيها . فما من أمة مهما بلغت فى تطورها السريع إلى النهوض استطاعت أن تتحكم فى قلب الأوضاع دفعة واحدة إلا بعد مراحل وخطوات واجتياز عقبات ومعارضات . فبينما نجد الفنى الأصيل ، وهو مدفوع إلى الأمام بدوى هذه النهضة المصرية الحديثة ، فى شق طريقه القويم إلى المحصول الثقافى الذى يجمع فيه بين الفن علماً والفن أداءا ، لا تزال طائفة الرجعية باسم المحافظة على التراث القديم تثبط العاملين ، وتشجع على التخلف والجمود ، وتعد التجديد لوناً من التبديد لهذا الإرث الغابر ، حتى ولو كان المجدد فى المدرسة الحديثة أكثر من هؤلاء المتخلفين احتفاظا بالمدرسة القديمة ودعم أصولها وقواعدها ووضع الأنظمة والأسس التى تسجلها وتصونها من العبث والضياع .

أريد أن يطمئن حضرة الكاتب الغيور ، وقد يكون بحكم أعماله ومهنته وظروفه ، بعيد بعض الشىء عن تطورات النهضة التعليمية للموسيقى فى مصر وفى السنوات الأخيرة . أريد أن يطمئن على أن الركب سائر بالسرعة التى ينشدها كل محب متطلع إلى تقدم الفن ورقيه . فمنذ عشر سنين أو أقل منها كان العابر فى بعض شوارع القاهرة يستوقف نظره على لافتات بعض الحوانيت عنوان « فطاطرى وعواد » أو « حلاق ومطرب » . أما الآن فإن معاهد الموسيقى تغمر أنحاء العاصمة والعواصم الأخرى ، من ابتدائية ومتوسطة وعالية للبنين وللبنات ، بين حكومية وأهلية ، دون أن يقتصر الأمر فيها على العزف البدائى أو مبادىء قراءة النوتة على حد تعبير حضرة الكاتب ، بل هى تخطو خطوات واسعة موفقة تتقدم بها فى الطليعة بين أندادها من معاهد القارتين .

هذا وقد أصبحت الموسيقى بصفة عامة من الدروس الإجبارية فى مختلف مراحل التعليم العام من رياض الأطفال إلى ما بعد ذلك ، حتى لتلمس آثارها فى كليات الجامعة . ولا يتحدد هذا التثقيف الفنى بقصره على طبقة بعينها أو أفراد دون آخرين أو على ناحية واحدة من الدراسة الفنية . إنما هى ثقافة فنية عامة ودراسة يقصد بها إعداد جمهور مستنير لا يجهل ناحية من هذا الفن فى تاريخه ولا فى آدابه ولا فى الإلمام به والحكم على أهله علماً وعملا .

وبعد فإن البقية من الموسيقيين الذين ليس لهم الإحاطة الكافية بما يجب عليهم أن يتعرفوه عن كبار رجال فنهم فمصدر ذلك إهمالهم لناحية فنية

هامة كان لزاماً عليهم أن يأخذوا أنفسهم بتحصيلها، فإن لم تكن ظروفهم طيعة، وفطرهم مواتية، واستعدادهم قابلا، فعليهم ألا يكونوا هم العقبات فى سبيل المحصلين أو المجددين. على أنهم تركة الماضى الذى لا حيلة لنا فيه. وليس من الحق فى شىء أن نحرمهم تناول الخبز عن طريق مهنتهم لأنهم غير قادرين على المزيد. وليس من الإنصاف كذلك أن نطالعهم فى كل صباح ومساء بما يذكرهم بجهلهم فقد يزيد ذلك فى تعنتهم واستمساكهم بالدفاع عن هذا الجهل. على أنى أذكر، إحقاقاً للحق وتمشياً مع الواقع وإنصافاً للمجددين، أنى أعرف كثيراً عن المطربين والفنانين لم يكن قد أتيح لهم فى مستهل حياتهم أن يجدوا المدرسة أو المكتبة التى تقفهم على أسرار فنهم وتاريخه ومآثر أعلامه، غير أنهم ما كادوا يجدون الطريق ممهداً حتى سايروا القافلة جهد إمكانهم، وأخذوا ينشدون المعرفة، ويثقفون عقولهم بمختلف نواحى الأدب والفن، بما جعلهم فى مستوى لا يقلون فيه عن خريجى المعاهد النظامية.

وأخيراً نذكر حضرة الزميل الفاضل بأن الزمان كفيل بتقديم الأصلح والاحتفاظ بالأقوى. وإذا كان المتخلف يجد اليوم آذاناً تسمع وبدأ تصفق، ومروجين يرفعون عقائرهم بمنحه لقب الأستاذية، فإنه فى وقت قريب — إذا كتب له طول العمر — لن يجد إلا تصفيقة السخرية لا الاستحسان، وقد شغل عنه الزمان والمكان. «فأما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث فى الأرض».

آلة الكلافيكورد

أول حلقات تطور آلة البيانو

وصف الكلافيكورد : آلة الكلافيكورد عبارة عن صندوق فى داخله عدد من الأوتار المشدودة فى وضع مستعرض . والضغط على أى مفتاح من مفاتيحها ، وهى تماثل مفاتيح آلة البيانو الحديثة ، يسبب سرعة ارتفاع ريشة مثبتة فى نهاية رافعة المفتاح من الداخل ، فتنبر الأوتار نبرا خفيفا تخرج منها الأصوات المطلوبة . وهذه الأوتار تكون عند النبر عليها فى أطوال معينة تناسب كلا من هذه الأصوات ، وذلك بواسطة قنطرة تحدد طول الوتر . ويمكن أن يستخرج من الوتر الواحد عدة أصوات تبعاً لاختلاف طوله وقت النبر عليه وتشبه الأوتار فى هذه الحالة أوتار الكمان التى يمكن بواسطة عفق الأصبع عليها أن يستخرج من كل منها عدة أصوات مختلفة .

وصوت هذه الآلة رقيق ضعيف ، يشبه صوت آلة القانون الآن وهو مناسب للغناء .

تاريخها : عرف اليونانيون فى عصر فيثاغورس فى القرن الخامس قبل الميلاد أو قبل ذلك بقليل آلة ذات وتر واحد أطلقوا عليها اسم « مونوكورد » كانوا يستخدمونها فى أغرض رياضية لحساب نسب أصوات السلم الموسيقى ، ولم يكن استعمالها شائعاً بوصفها آلة موسيقية . ويشد وتر هذه الآلة فوق مسطرة مقسمة تقسيما يوضح أبعاد الأصوات ، ومثبتة تحت هذا الوتر قنطرة يمكن تحريكها لتغيير طوله حسب الحاجة .

وانتقلت آلة « المونوكورد » هذه إلى أوربا فاستخدمها فى العصور الوسطى فى نفس الغرض الذى استخدمها فيه الأولون . وهو قياس نسب أصوات السلم الموسيقى . وزاد عدد أوتارها على الواحد . فصار أربعة ثم ثمانية ، وزاد على ذلك أحيانا حتى بلغ ديوانين ونصف ديوان . وبرغم هذه الزيادة فى الأوتار فقد احتفظوا لهذه الآلة بتسميتها القديمة « مونوكورد » ، وإن كان معناها « ذات الوتر الواحد » .

كان ذلك فى القرن الحادى عشر ، فلما كان القرن الثانى عشر رأت أوروبا عدم قصر هذه الآلة على الأغراض الرياضية فحسب ، بل حاولت استخدامها ضمن الآلات الموسيقية ، وصنعت لها المفاتيح ، التى تشبه مفاتيح البيانو وخصصت لكل صوت من أصوات السلم قنطرة خاصة به تحدد طول الوتر عند النبر عليه . وهذه الآلة الجديدة أطلق عليها اسم « كلافيكورد » ، ومعناها « الآلة الوترية ذات المفاتيح » ، وإذن فآلة الكلافيكورد يمكن تعريفها بأنها آلة « مونوكورد » ذات عدة أوتار ومفاتيح » .

ولا يعرف مع وجه التحديد موعد ظهور هذه الآلة . فقد يكون فى القرن الثانى عشر ،

أو القرن الثـــالث عشر . ولم تعرف بهذا الاسم الجديد إلا فى القرن الرابع عشر أو بعده بقليل .

ثم تطورت هذه الآلة فعرف منها نوعان :

ا — الكلافيكورد المقيد .

ب — « المطلق .

والنوع الأول : الكلافيكورد المقيد، هو الذى سبق وصفه ، ويمكن أن يستخرج من كل وتر فيه عدد من الأصوات المتتابعة ، يتفاوت بين الواحد والخمسة ، وبذلك يخص الوتر الواحد عدة مفاتيح ، وتبعاً لذلك يكون عدد أوتار هذه الآلة أقل من المفاتيح .

أما النوع الثانى : وهو الكلافيكورد المطلق فقد جاء متأخرا عن النوع الأول . بل لقد تطور منه ، وأوتار هذا النوع لا يؤدى الواحد منها أكثر من صوت واحد هو صوت مطلق الوتر ، ولهذا سمى « الكلافيكورد المطلق » وعدد أوتار آلات هذا النوع يكون مساويا بالطبع لعدد مفاتيحها ، إذ لا يخصص فيها لكل وتر مفتاح .

ومن المهم معرفة أن الريشة فى كلا النوعين عندما تنبر الوتر تظل ملاصقة له حتى يرفع العازف إصبعه عن المفتاح — وذلك بخلاف ميكانيكية البيانو الحديث فإن المطرقة وهى التى حلت محل الريشة عندما تضرب الوتر ترتد بسرعة خاطفة من تلقاء نفسها ، غير متوقف ذلك على العازف إطلاقا — وجلى أن استمرار ملاصقة الريشة للوتر يحد من حرية ذبذبته ويسبب عقدة صوتية فى هذا الموضع تعتبر موضع سكون تام . وكانت مفاتيح هذه الآلة أقصر من مفاتيح البيانو الحديث . كما كانت أصواتها مقصورة على أصوات الدواوين الوسطى . وفى غير حاجة إلى الأصوات الشديدة الغلظ أو الشديدة الحدة .

وكان ترتيب المفاتيح على غير الترتيب الشائع فى البيانو الحديث ، إذ كانت مقصورة فى بادىء الأمر على الأصوات الأساسية للسلم الدياتونى توزع على المفاتيح البيضاء والسوداء معا . وكان يسمى هذا الترتيب ترتيب الديوان القصير . وتطور ترتيب هذه المفاتيح قديما حتى شملت أصوات السلم الكروماتى . على أنه مما يجدر الإشارة اليه أن الترتيب المستعمل فى مفاتيح البيانو الحديث لم يستقر بصفة ثابتة إلا فى القرن الثامن عشر .

الأفلام المصرية
فترة انتكاس

:

شيعنا كثيرا من الشركات السينمائية إلى مقرها الأخير وانتهت حياة بعض هذه الشركات غير مأسوف عليها فى صمت وسكون وسويت المسائل التى تتعلق بتصفيتها تسوية أحيطت بالكتمان الشديد وحمد أصحابها ربهم على النجاة والستر .

أما بعضها الآخر فقد أعقبت وراءها ذيولا غير كريمة من تصفيـــة الشركة وتسوية ديونها ، وكم أفواه الطالبين والدائنين وتسبب ذلك فى وجود قضايا فنية رفعت إلى القضـــاء المصرى ليبت فى مصيرها. وقد انضمت بعض الشركات وتكتلت فى جبهة واحدة زاعمة أنها بهذا تستطيع أن تكبح من جماح هذا القانون الطبيعى الذى يفرض سلطانه على كل شىء والذى لا يتجاوز اسمه كلمتين تلفظهما فى سهولة ويسر وهو « البقاء للأصلح » .

ولم يكن هنالك مفر من هذا المصير التعس إذ أنه ليس لهذه الشركات أصول ثابتة وخطط مرسومة تضمن لها الحياة فشهادة الميلاد تثبت ان هذه الشركات ولدت فى وقت الحرب أو عقبها والحرب رفعت من قيمة كل شىء حتى التراب فكان ولا بد أن يجذب البريق فى السوق السوداء نظر كثير ممن يسيل لعابهم لجمع الذهب على حساب هذا الشعب المسكين وكما اساءت الحرب واحسنت فقد كان من مظاهر اساءتها ظهور زهاء مائة شركة فى عام واحد . وزعم المشتغلون بالسينما أن هذا السيل من الذهب لن ينقطع مادام إقبـــال الشعب يزداد وايراد الشباك يتضاعف والعمال يتساقطون على دور السينما تساقط الفراش على النار . ومكر رجال السينما بالجمهور مكراً أباح لهم أن يقدموا اليه أرخص بضاعة ويتقاضوا عليها أغلى ثمن، وقد مكنتهم ظروف الحرب من هذا فان الشعب الذى كان يلتمس لنفسه متنفسا يهرب اليه فزع اليهم فهيأوا له ليتنفس ولكن فى جو خانق وعرضوا عليه ما يخفف به عن نفسه ولكن فى اسلوب غير مهذب والشعب آنئذ يتناول الخبز الأسود فلم يكن عجيبا منه أن يصبر على هذا الفن الأسود الذى يقدم اليه أخبث غذاء لروحه . وتخلص الشعب من الحرب وتخلص معها من كابوس السينما ، واقفرت جيوب العمال وانصرفوا إلى ما يملأون به بطونهم وتغربل الجمهور المشاهد للأفلام وانفتح الطريق

وجاءت المنافسة الفنية الأجنبية تغزونا فى ديارنا وأدى القانون الطبيعى واجبه « البقاء للاصلح » فانتكست السينما وتوارى الذهب وارتفع الصياح وعقدت اللجان لوضع القواعد والاتجاهات لصيانة صناعة السينما فى مصر . ومتى كانت القواعد لها السيطرة على احساس الناس ومشاعرهم والحد من حريتهم فيما يتخيرونه غذاء لعقولهم وترويحا عن أنفسهم وتهذيبا لذوقهم واستثارة لعواطفهم الكريمة ونزعتهم الى الكمال ؟ فانفض الناس عن هذه الثقافة الاختيارية التى لا تفرض نفسها عليهم الا بقوة التعبير والذاتية والتأثير .

ولعل مخرجينا لا يدعون هذا الدرس يمر بهم من غير أن يستفيدوا به فيعاودوا النظر فى الاوضاع التى تثبت وجود الفيلم المصرى من جديد .

نشيد العروبة

تأليف الأستاذ محمد موسى مسلم

إننا العرب الكرام — عرشنا فوق أبراج السماء
شرقنا مهد السلام — مجدنا فيه معقود اللواء

التقينا بعد أحداث الليالي في صفوف راسيات كالجبال
واقتحمنا كل باب للمعالي في سنا الحق وأنوار الجلال

يا حماة العرب هبوا — حقنا فاض في الدنيا سناه
قد دعا الحق فلبوا — عزمنا حوله رجّع صداه
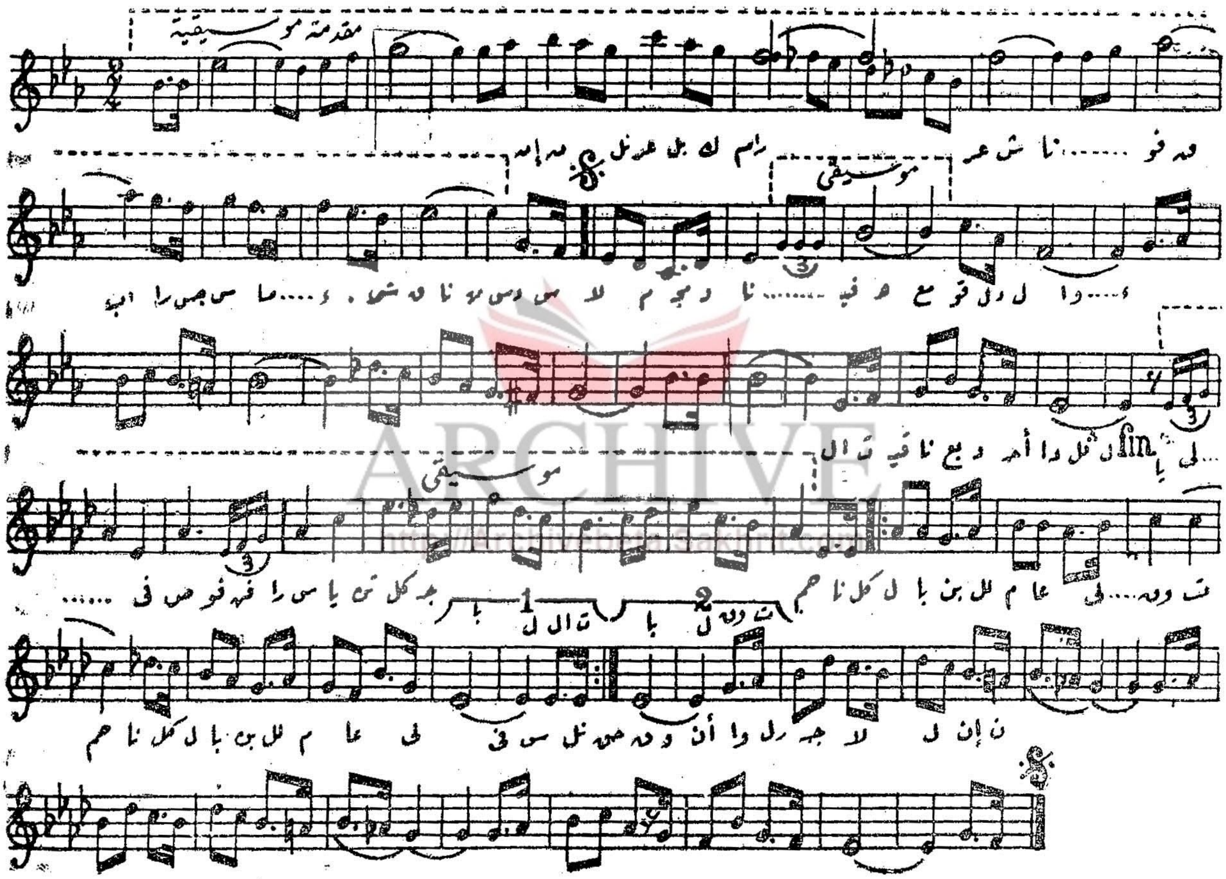
نحن أبناء الألى سادوا الوجودا وأبوا أن يحكموا الناس عبيدا
فانظر اليوم تجد عهداً جديداً جمع المجد طريفاً وتليدا

من تباشير الصباح — تاجنا من شعاع باهر
قد نهضنا للكفاح — كلنا في دروع الظافر

وحدت منا جراحات الزمان كل قلب ويمين ولسان
ليس يثنينا عن الغاية ثان خضع الدهر وألقى بالعنان

نشيد العروبة

تلحين الاستاذ محمد صلاح الدين



ملحوظة :

تكرر موسيقى النشيد (ما عدا المقدمة) ثلاث مرات ثم يغنى المطلع (اننا العرب السكرام ...) إلى (فيه معقود اللواء)

فى عالم الموسيقى والمسرح

بين معلمات الموسيقى

انتـــدابات

اعتمد معالى وزير المعارف حركة ندب مدرسات الموسيقى الآتية أسماؤهن فيما بعد لتكملة نصابهن:

بهية حنفى بالحسينية الابتدائية تكمل بروضة المنيرة ، جورجيت خياط بالأميرة فوقية الثانوية تكمل بروضة الجيزة المستقلة وفرقة فنون الفلكى. عزيزة عزمى بمصر الجديدة الابتدائية تكمل بالثانوية الفنية بالحوياتى . ماتيلدا نقولا شبرا الابتدائية الجديدة تكمل بروضة الزمالك . أنته يوسف بالفجالة الابتدائية تكمل بروضة الجزيرة. أليس نسيم بالجيزة الثانوية تكمل بالجيزة الابتدائية القديمة وتقيد على الجيزة الثانوية . ملك داود بالجيزة الابتدائية الجديدة تكمل بالجيزة الابتدائية القديمة . سعادة صالح بالبهية البرهانية تكمل بالثانوية الفنية بالمنيرة . هانى ابراهيم بالقبة الفداوية تكمل بالتربية النسوية ببولاق . نفيسة الخضرى بالسادة الشواذلية تنقل لمصر القديمة الابتدائية وتكمل بالثانوية الفنية لأم المحسنين وفنون الفلكى . أديبة بولس بمصر القديمة الابتدائية تنقل للسادة الشواذلية وتكمل بروضة عبد المنعم . زهيرة محمود بمعلمات القبة تكمل بالعباسية الابتدائيه . كاترين لولى بالمنصورة الابتدائية وتكمل بالمنصورة الثانوية. لميعة يوساب بالمنصورة الثانوية وتكمل بالسنبلاوين الابتدائية والتربية النسوية والأولية الراقية . حورية خليل بشجرة الدر الابتدائية وتكمل بالثانوية الفنية . نازك المهدى بروضة المنصورة وتكمل بروضة الحسينية . فينوس بابالوتارى بالفنون الثانوية وتكمل بأجا الابتدائية

تنقـــلات

تقرر نقل وداد توفيق على كروم من المعلمات الأولية بالمنصورة إلى الروضة المستقلة بالزقازيق . إسمت محمود من الروضة المستقلة بالزقازيق إلى الابتدائية القديمة بأسيوط وتكمل نصابها بالفنون الثانوية .

الدراسات الثقافية

ستقيم وزارة المعارف العمومية دراسات تثقيفية موسيقية للبنات مصريات الجنس فقط من من أول ديســـمبر سنة ١٩٤٨ وتنتهى فى مايو سنة ١٩٤٩

وقد تقرر ضرورة إلحاق معلمات الموسيقى

بالمدارس الحرة بمنطقتى القاهرة الشمالية والجنوبية ومنطقة الجيزة ، غير الحاصلات على مؤهل فنى بهذه الدرسات. أما غير هؤلاء من معلمات الموسيقى بالمناطق ممن يستطعن حضور هذه الدراسات دون أن يتعارض ذلك مع عملهن بالمدارس أو فى بقائهن بالقاهرة أو الأقاليم فيحق لهن الاشتراك فيها، على أن تكون مصاريف انتقالهن على حسابهن الخاص .

والطالبات اللائى يتقرر قبولهن ستدفع كل منهن مصروفات قدرها ستة جنيهات مصرية تدفع على قسطين الأول ثلاثة جنيهات تدفع عند تقرير القبول والباقى فى أول مارس سنة ١٩٤٩ .

وقد أربى عدد المتقدمين لهذه الدراسات على مائة طالبة .

وستكون مواعيد الدراسة بهذه الدراسات فى مساء يومى الاثنين والخميس وفى صباح يوم الجمعة من كل أسبوع .

حفلة موسيقية شرقية

فى أمريكا

أبدى الأستاذ سامى الشوا الموسيقار المعروف استعداده لدى الدوائر العربية بالسفر إلى أمريكا وإقامة حفلات موسيقية يجمع ريعها لإغاثة اللاجئين العرب فى فلسطين . وقد رحبت الدوائر العربية بهذه الفكرة .

مغنى إيطالى يزور مصر

سيقصد المغنى الإيطالى المشهور بنيامينو جيلى فى أوائل يناير القادم الى القاهرة والاسكندرية لإقامة حفلات غنائيه ، ثم يسافر إلى فرنسا وهولندا ولندن والدانيمارك وبونس أيرس للغرض نفسه .

الفرقة المصرية

فى اليونسكو

عادت الفرقة المصرية للتمثيل من بيروت بعد أن أحيت ثلاثة حفلات فى الجران تياترو ببيروت قدمت فيها نماذج من الفن التمثيلى المصرى فى مراحل تطوره بين النقل عن المسرح الغربى والاقتباس عنه ، وبين التأليف الأصيل ، فقدمت مسرحية (حواء الخالدة) لمحمود بك تيمور ، ومسرحية (راسبوتين) ليوسف وهبى بك ، كنماذج فى التأليف ثم مسرحية (تاجر البندقية) لشكسبير ، وترجمة خليل مطران بك كأنموذج للترجمة . ثم مسرحية (متلوف) كأنموذج للاقتباس من « موليير » .

وقد صرحت الدوائر الفنية فى اليونسكو بأن قدوم هذه الفرقة قد أحاط الوفود بنشاط فنى طريف كان مجهولا لديهم ، ولا شك فى أن الفرقة المصرية قد أدت واجب السفارة الفنية والدعاية لمصر على أحسن وجه .

بحوث فنية

حول مقامي صبا زمزمة وصبا بوسليك

للأستاذ زكي الشبيني

سبق أن رأت المجلة إنهاء المناظرة الفنية في هذا البحث . وبعد أن أعلنت ذلك في العدد السابق ، ورد إلينا هذا المقال القيم من حضرة صاحب التوقيع تعليقا على ما نشر من الجدل بين الأستاذ محمد فخري ومحمد صلاح الدين . كما طلب بعض حضرات المشتركين استمرار هذه المناظرة استكمالا لهذا البحث. ولما كانت المجلة أول ما تهدف إليه خدمة الفن والوصول في مثل هذه البحوث الفنية القيمة إلى نتيجة حاسمة ، فقد رأينا إجابة لهذه الرغبات إعادة فتح هذا الموضوع

لمناسبة ما أثير من مناقشة بين حضرتي الأستاذين الجليلين محمد فخري ومحمد صلاح الدين على صفحات مجلة الموسيقى والمسرح الغراء حول مقامي الصبا زمزمة والصبا بوسليك أردت أن أدلي برأيي في هذا الموضوع بكلمة موجزة هي :

من المقامات ما يمكن تسميتها مركبة أو ثنائية تقوم شخصيتها على إظهار جنسين مختلفين ويجري العمل فيها بأن يبدأ بمقام مستقل بذاته تظهر فيه شخصيته كاملة ثم في النهاية يكون الاستقرار بعمل جنس الجذع لمقام آخر .

ويستمد المقام المركب اسمه تبعا لتركيبه . وهذا التركيب يتحتم معه بطبيعة الحال عند الاستقرار أن يستبدل فيه بجنس الجذع للمقام الذي بدىء العمل به الجنس المدخل، وبهذا الاجراء يتكون للمقام المركب طابع خاص يميزه — ومقام صبا زمزمة وصبا بوسليك من هذه المقامات .

مقام صبا زمزمة :

كما أن مقام الصبا وحده مقام مستقل بذاته كذلك مقام الزمزمة. وهذا قد شرحه المرحوم هاشم بك بأنه « طريقة الصبا تستعمل فيه عربة السكوردي دواما بدلا من پردة السيكاه واستقراره على الدوكاه ويسمى كذلك بمقام صبا زمزمة » ولعل المرحوم ذاكر بك قد نقل هذا الشرح في كتابه .

كذلك نرى من شرح اسماعيل حقي بك لمقام صبا زمزمة إذ قال « يستقر هذا المقام على پردة الدوكاه ويجري العمل فيه أولا بمقام صبا ثم السير بقرار مقام زمزمة عند الاستقرار » . نرى من

هذا ما يقطع بوجود مقام زمزمة كمقام مستقل بذاته أيضاً .

فمقام صبا زمزمة على النحو المتقدم يكون قد استمد اسمه من مقام الصبا ومن مقـــام الزمزمة ويكون الاجراء فيه بعمل مقام الصـــبا أولا ثم الاستقرار بجنس الجذع لمقام الزمزمة .

ولما كان الاختلاف التركيبي بين مقام الصبا ومقام الزمزمة يقع فى درجة صوتية واحدة هى (الثانية) فى كلا المقامين إذ فى الصـــبا درجة السيكاه أساسية وفى الزمزمة درجة الكوردى أساسية كذلك ، كانت هذه الدرجة « الثانية » هى المميزة لشخصية مقام صبا زمزمة وذلك عند إجراء العمل به .

ووجوب العمل فى مقام صبا زمزمة بجنس صبا أولا (أى باظهار پردة السيكاه) ثم استبدال عربة الكوردى بها عند الاستقرار لاظهار جنس زمزمة فقد أجمع عليه كل من راشد أفندى وأمين دده وعلى أغا واسحق أغا فى مقطوعاتهم المعروفة كما أجمع عليه فى شرحهم كل من هاشم بك وجميل بك واسماعيل حق بك (وإن كان هذا الأخير قد خالف فى شرحه مثاله) .

مقام صبا بوسليك :

يجرى العمل فى هذا المقام أولا بمقام صبـا كاملا ثم الاستقرار بجنس بوسليك .

وقد قال الأستاذ فخرى بوجوب إظهـــار النوا فى هذا الجنس وخالفه فى ذلك الأستاذ صلاح الدين قائلا « ان المقامات المضافة الى كلمة بوسليك تعتبر من مشابهات مقام البوسليك فى الختام إذ تبدأ جميعها بإظهار طابع المقام المضاف إلى كلمة بوسليك وتستقر بقفلة البوسليك بعد لمس حساسه عند الركوز مع عدم الاخلال بدرجاتها الأصلية » .

كما أبان أن هذه القفلة لا تتعـــدى الدرجات المجاورة لدرجة الركوز وأن هذه الدرجات هى الجهاركاه والبوسليك والزيركولا (حســاس النغمة) ــ وحجة الأستاذ صلاح الدين فى ذلك وجوب المحافظة على طابع المقام الأصلى حتى لا يطغى عليه طابع البوسليك . وضرب لذلك مثالا هو : أن من يسمع من عازف الجملة الأخيرة فقط (يقصد الجملة التى يدخلها النوا) من مقـــام صبا بوسليك فلا شك من أنه سيحكم على أن ما يعزفه هذا العازف هو من مقام البوسليك وليس من مقام الصبا بوسليك .

وإنى أشاطر الأستاذ فخرى رأيه . إذ أن اظهار النوا فى جنس البوسليك الذى يختتم به مقام صبا بوسليك ليس معناه افقاد شخصية مقام صبا بوسليك ولا اخفاء طابعه وليس كذلك بمجرد حكم من سمع الجملة الأخيرة ممن يعزف لحنا منه .

وما رأى الأستاذ صلاح الدين إذا كان هذا السامع لم يسمع الا « قفلة البوسليك » فقط التى عبر الأستاذ عنها بالدرجات المجاورة لدرجة الركوز وهى الجهاركاه والبوسليك والزيركولا ثم درجة الركوز « الدوكاه » . وكيف يصح الأخذ بهذه الحجة؟ وأجلى من ذلك أن من يسمع الجملة الأخيرة من مقام سوزناك مثلا لا يمكنه القطع ان كانت هذه الجملة لمقام سوزناك أو لمقام راست .

على أنى أرى ما دام أن المقام المركب قد

اكتسب طابعا خاصا من تكوينه على الأساس السابق ذكره فلا يكفي لتمييزه أو التعرف عليه مجرد سماع الجملة الأخيرة منه وإنما اجراء العمل به هو المميز له حتى فى مشابهات المقامات المستقلة فى ذاتها كالسوزناك والراست وما يماثلها في تشابه التركيب مع اتحاد الختام .

كذلك كيف يتأتى عدم الاخلال بدرجات المقامات الأصلية المضافة إلى كلمة بوسليك عند ختام هذه المقامات كما قال الأستاذ صلاح الدين والواقع يخالف القول ؟ أليست عربتا الكوردى والحجاز درجتين أصليتين في مقام الحجاز ؟ وما حكمهما اذا أضيف إلى هذا المقام كلمة بوسليك فأصبح مقام حجاز بوسليك ؟ — أعتقد أنهما لا تبقيان عندختام حجاز بوسليك ولا أظن بذلك أن يكون مقام حجاز بوسليك قد فقد طابعه الخاص — ومن قبيل هذا مقامات أخرى متعددة أجمعت على عكس ما يراه الأستاذ صلاح الدين .

هذا رأيي مع احترامى للأستاذين فخرى وصلاح الدين . ولا يفوتنى تقديم عظيم شكرى وطيب تمنياتي لحضرة الأستاذ الجليل رئيس تحرير مجلة الموسيقى والمسرح .

زكى الشيبى

الإسكيمو

للأستاذ محمد على [illegible]

المنظر : جهة قطبية . كوخ كبير للاسكيمو فى مؤخرة المسرح

الأشخاص : خمسة أطفال من الاسكيمو . شخصية تمثل دباً ، قافلة من الاسكيمو تجر عرباتهم الرنة والكلاب

« الأطفال يصيحون فرحين ، وهم يلعبون ، ويتزلقون على الجليد أثناء هبوب عاصفة وأمطار »

الأم (من داخل الكوخ على صوت نباح الكلاب من الخارج : إرجعوا إلى الكوخ يا صغارى فان نباح كلابنا ينذر بالخطر

رورو : أماه ! دعينا نلعب فوق الجليد ، حتى نحس بالدفء والحياة .

الأم : إنى أخشى عليكم من هجوم الدببة القطبية فإنها قد خطفت اثنين من أطفال قريتنا بالأمس .

رورو : ولكنها لا تقوى على خطفنا لأننا أبطال .. سنمنعها من كوخنا بهذه الرماح

(يسمع صوت الدببة من الخارج)

الأم : ويلاه . إنها تقترب منا .. إلى الكوخ .. إلى الكوخ .. !

رورو (فزعا) : انظرى يا أماه !! .. (يشير نحو الكوخ) هذا هو أحدها قد دخل كوخنا !! ..

الأم : (متأثرة) رباه !! إن طفلى الرضيع نائم فى الكوخ ... رحمتك يا إلهى .

رورو : أقدموا برماحكم ياصغار الإسكيمو . سنؤدب ذلك الدب الوقح .. ، أنتم تطعنونه من نوافذ الكوخ . وأنا سأهاجمه من الباب .

الأم (تبكى) : آه ياطفلى الصغير (تستمر فى تأثرها وبكائها ، بينما يتجه صغار الاسكيمو نحو الكوخ ، ويهاجمون الدب من النوافذ والباب فى صياح وضجيج)

الجميع : مرحى مرحى ..

دورو (يتجه إلى أمه فرحاً) : أماه .. أماه .. لقد مزقت برمحي حلق الدب عندما فتح لى فمه .. لقد صدناه قبل أن يصيد أخى الصغير .

الأم (بفرح) : مرحى مرحى يا أبطال ... لقد غنمنا دباً نتدثر بفرائه من برد الشتاء .

دورو (يشير إلى بعيد) : أماه ! هذه قافلة الصيد عائدة من رحلتها (يسمع ضجيج من بعيد يتزايد شيئا فشيئا) أرى من بينها أبي ومن ورائه صيد كثير

الأم : استقبلوهم فرحين مهللين بالرقص والإنشاد (تقبل قافلة الإسكيمو فى عربة تجرها الرنة والكلاب ، ومن حولها رجال الإسكيمو ، ويرقص الجميع ويغنون) :

نحن الإسكيمو
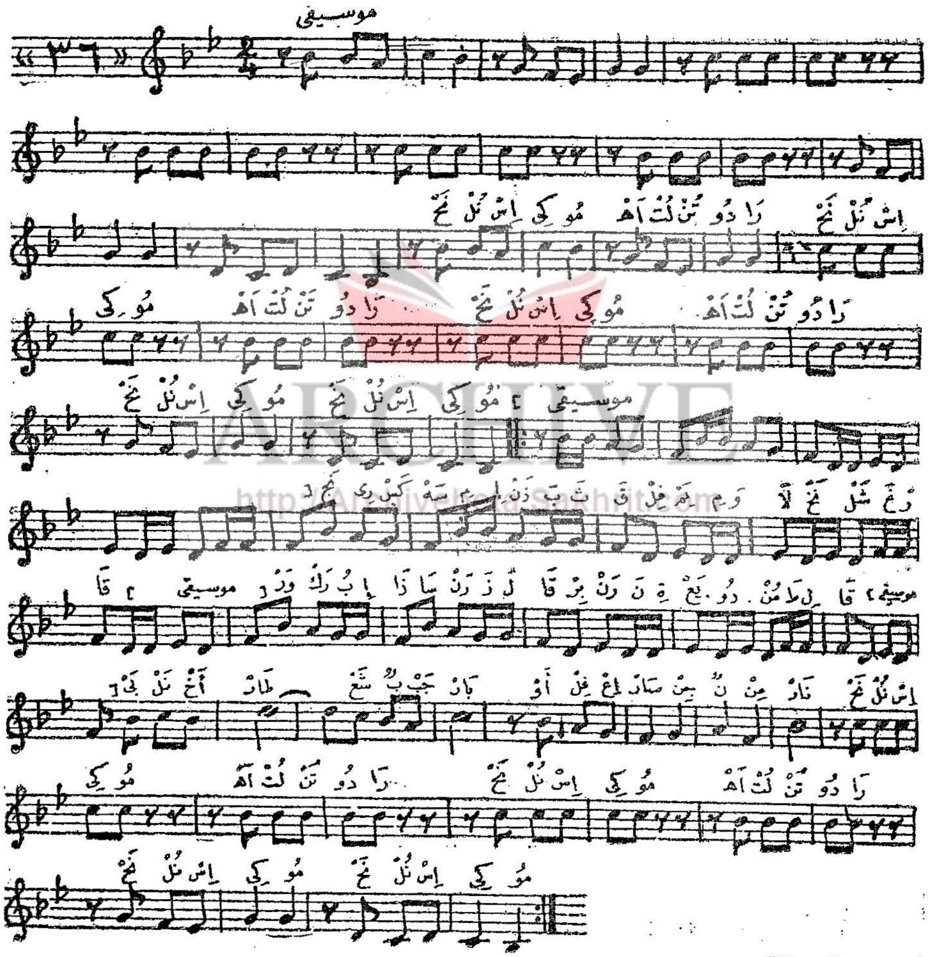
نجرى كالسهم إذا انبثق   فى اليم ولا نخشى الغرقا
والركب إذا سار انزلق   بالرنة يعدو منطلقا
بين الأخطار شعب جبار
أو فى الإعصار جن من نار
نحن الإسكيمو أهل التندورا
نحن الإسكيمو

هذى الأكواخ أقمناها   من ثلج القطب بنيناها
من شحم الحوت أضأناها   وبلحم الصيد ملأناها
بين الأخطار . . . . .

لا نعرف فى الدنيا بأساً   لا نخشى جوعاً أو بؤسا
أعددنا الصبر لنا قوساً   وغرسنا الحزم هنا غرسا
بين الأخطار . . . . .

أقزاماً لا شك ترانا   للأرض قربنا أبدانا
لكن شجعانا تلقانا   في العيش كسبنا الميدانا
بين الأخطار   شعب جبار
أو في الإعصار   جن من نار
نحن الإسكيمو   أهل التندورا
نحن الإسكيمو

(موسيقى الإسكيمو)



الفن أقوى من الزواج

للزوجة أن تعود من جديد الى المسرح
بشرط أن تمثل أدوار الاشتراكية مديرة الزوج

عرضت أخيراً على مجلس اتحاد الممثلين فى باريس قضية ممثلة تريد العودة إلى المسرح للتمثيل فى مسرحية اتفقت عليها بعد غيابها عن المسرح زهاء أربعة أعوام وبين زوجها الذى كان يرفض هذه العودة طبقا للاتفاق الذى تم بينهما عند زواجهما .

كانت سوزان ميريل وهى إحدى ممثلات مسرح الأديون قد تزوجت شابا ... وأحبته واشترط عليها أن تترك التمثيل إذا كانت تريد منه أن يصبح زوجا شرعيا وأن يعيش الإثنان فى سعادة وهناء لأنه غيور إلى حد الجنون ، ولأنه لا يريد أن يرى زوجته فى أيدى رجال آخرين يقبلونها ويدللونها ويداعبونها ، حتى على سبيل (المزاح) ومرضاة للفن .

ورضيت الممثلة بهذا الشرط واعتزلت التمثيل فعلا وعاشت مع زوجها الغيور عيشة كلها راحة وهناء ورزقت منه طفلة جميلة ، أقسمت الممثلة عند ولادتها أنها لن تعود إلى مهنتها السابقة وأن هذه الطفلة ستكون الحد الفاصل بين حياة المسرح القديمة وحياتها الجديدة .

ومرت الأيام وكبرت الطفلة وبدأت تتكلم وتجرى وتلعب ، وملأت بيت الزوجية فرحا وسرورا وبهجة . وفى الوقت نفسه بدأت الأم بدافع خفى تشعر بميل جديد للعودة ثانية إلى أنوار المسرح . وظل هذا الميل يراودها وهى تقاومه وتخفى أمره على زوجها حتى بلغ أقصاه وأصبحت لا تقوى على عدم الجهر به والسكوت عليه حتى ضاق صدرها فنادت زوجها وقالت له دون استئذان فى الكلام أو تمهيد :

— اسمع يا عزيزى ، إما العودة إلى المسرح أو الطلاق .

وطلبت الرد فى الحال .

ودهش الزوج من هذه المفاجأة وحاول أن يقنع الزوجة حتى لا تتورط فى يمينها الذى أقسمته عند زواجها منه ، وأخذ يلاطفها ويداعبها ويتحدث معها عن واجب الأمومة واحترام بيت الزوجية ، ولكنها لم تستمع لكل ما قاله بل ولم تقتنع به ؛ وقالت إنها لا تنكر الحب وهى تحب زوجها ، ولكنها لا تستطيع أن تنسى أضواء المسرح !

ثم قالت إن هذا الحب الثلاثى يختلف كل نوع منه عن النوعين الآخرين . فحب الزوجة لزوجها

شيء وحب الأم لابنها شيء آخر. كما أن حب الممثلة لمهنتها لا علاقة له مطلقا بحبها لزوجها أو طفلها ولا يمكن ارتباط هذه الأنواع الثلاثة من العاطفة بعضها ببعض .

ولم يقتنع الزوج بهذه الفلسفة المسرحية ، بل ولم يفهم هذه النظرية التي قدمتها زوجته عن الحب والفن ، وظل باقيا على موقفه ملحا في أن تظل زوجته كما تعهدت له من قبل بعيدة عن الجو التمثيلي الذي يخشاه الزوج ويعتبره خطرا على زوجته وعلى نفسه وعلى ابنته ، بل وعلى مستقبل الزوجية . وأراد أن يحتكم في هذا الخلاف الذي وقع بينه وبين زوجته إلى بعض أصدقائه ، وبسط قضيته عليهم فانحازوا إلى صفه طالبين من الزوجة أن تظل محافظة على عهدها .

ولم تقبل الممثلة هذا الوضع ، واحتكمت بدورها إلى بعض صديقاتها ، وقد اختارتهم بالطبع من زملائها في المسرح ، فانحازوا إليها . ولهذا صدر حكمان متناقضان ، حكم يقضي عليها بالبقاء في بيت الزوجية وفي كنف زوجها عملا بالعهد الذي قطعته على نفسها ، وحكم آخر يطلق حريتها للعمل على المسرح في الرواية التي طلب منها مدير المسرح التمثيل فيها وبشرط أن لا يكون هذا داعيا إلى إهمال واجبات الزوجية والأمومة .

ولم يقتنع كلا الطرفين بهذين الحكمين وصمم كل منهما على أن يعمل ما يتراءى له ، حتى أصبح بيت الزوجية جحيما .

وأخيرا تدخل مدير المسرح في آخر لحظة ، وعندما عرضت القضية على لجنة التحكيم في نقابة الممثلين قال إن الدور الذي ستقوم به الممثلة هو دور أم عجوز لا تقبل مطلقا على المسرح ، بل يأنف الممثل الذي يقف أمامها من تقبيلها أو حتى مس طرف أصابعها.

وعلى هذا حلت المشكلة وقبل الزوج هذا الحل وقامت الممثلة بإشباع هوايتها على المسرح.

المسرحية الخالدة

امرأة تافهة

؟ ؟ ؟

الموســـوعة الموسيقية

الاستاذ محمد توفيق مصطفى بدران

تـــدارك خطـــأ

لا شك فى أن القارىء الكريم أذكى من أن يفوته الانتباه إلى بعض الأخطاء التى لوحظت فى نشر « الموسوعة الموسيقية » . ولولا ذلك اليقين لكان لنا تعقيب فى بعض أعداد « الموسيقى والمسرح » تصحيحا لمـــا نشر فى العدد السابق منها .

بيد أنه يتعين علينا أن نشير بصفة خاصة إلى ما جاء بالصحيفة ٨٢٧ من المجلة فى السطر الخامس من الكلام عن الموسيقار خالد الذكر سيد درويش فقد جاء فيه أن الجمهور كان يقدر ألحانه قبل ثورة سنة ١٩١٨ و١٩١٩ والصحيح أن الجمهور لم يقدرها حق قدرها وقتئذ . وفى السطر الأول من الصحيفة ٨٣٧ أقحمت (و) بين كلمتى « النادرة الأوزان » فقد أردت أن أقول إن الفقيد لحن موشحـــات نادرة الاوزان (الموسيقية) مثل $\frac{11}{8}$ و $\frac{17}{8}$

ولا بد هنا من لفت النظر إلى الصحيفة ٧١٩ بالعدد ١٨ من هذه المجلة المحبوبة فى تعريف الأستاذ أمين الديك أفندى حيث سبق ذلك فى اسمه الكامل « احمد امين الديك » أفندى .

وفي نفس الصحيفة فى السطر الرابع من تعريف المأسوف عليه أمين بوزى أفندى من أعاظم النافخـــين فى الناى حشرت كلمة (عزفه) والمراد أنى أتمنى كشف طريقة لتجديد اسطواناته التى تنطق بقدره الفنى العالى .

(ص)

صابر الصفح ــ افندى : مطرب سورى له شهرته فى دمشق .

صادق ــ دكتور : توفى إلى رحمة الله كان يحفظ قدرا عظيماً من الموشحات .

صادق أبو سيف ــ أفندى : كان صـــاحب مسرح زيزينيا الصيفى برمل الاسكندرية .

صادق حسن ــ أفندى : موسيقى مصرى ذاع اسمه .

صالح أحمد ــ أفندى : نبــغ فى العزف عـلى الربابة حتى لقد كان يؤدى عليها التقاسيم وبعض المقطوعات الأوروبية سواء فى الحفـــلات أو المشارب العامة .

صالح أفندى ــ موسيقى تركى له بعض الألحان الآلية .

صالح البطاط ــ أفندى : يدير بعض الملاهى فى بغداد .

صالح الفروجى ــ أفندى : مطرب ملحن

عازف على العود . كان مساعدا فى فرقة « محمد عبد الوهاب » ثم كون فرقة موسيقية غنى فيها من تلحينه ونجح . تزوج من السيدة « ليلى الفروجى » واشتركا فى الغناء بمصر والأقطار الشقيقة حيث أحرزا شهرة يستحقانها .

صالح الكرداسى — أفندى : كان من عازفى العود المشهورين بمصر .

صالح الكويتى — موسيقى ملحن بالعراق ، وهو من المشهورين بالعزف على الكمان ويدير بعض الملاهى ببغداد . واسمه بالكامل (صالح عزرا الكويتى) .

صالح بك — موسيقى تركى له بعض الألحان الآلية .

صالح جودت — أفندى . شاعر أديب زجال الاغانى . رئيس تحرير مجلة « الاذاعة المصرية » وهى مجلة الاذاعة اللاسلكية للحكومة المصرية . وقد طغت هذه المواهب الفنية على تعليمه العالى (بكالوريوس التجارة) . تشهد له منظوماته بطول الباع .

صالح حسن — أفندى . كان يضرب على الدف فى بعض الفرق الموسيقية المشهورة .

صالح دده — موسيقى تركى له بعض الألحان الآلية .

صالح شميل (١) — أفندى . عازف على الكمان عراقى .

صالح عبد الحى — أفندى : مطرب ذو صوت قوى ملىء بالطرب . عشق الغناء القديم وخلف خاله المرحوم « عبد الحى حلمى أفندى » المطرب ذائع الصيت المتوفى سنة ١٩١٣ فاعتلى (التخت) فى تلك السنة شابا وما لبث أن نال مكانة مرموقة وشهرة واسعة فى مصر وبعض الأقطار العربية . وقد ظهر على المسرح الغنائى فى روايات « أوبريت » مع بعض الفرق وملأ عدداً وافراً من الاسطوانات . وهو خير من يغنى الأدوار القديمة . ويعتبر من أساطين محطة الاذاعة اللاسلكية المصرية . وقد يكون المصرى الوحيد الذى أقيم له احتفال بعيده الفضى سنة ١٩٣٨ اهتم بالغناء ولم يهتم بالغنى .

صالح على شرنوبى — أفندى : مؤلف كلمات الاغانى .

صالح محبك — أفندى . مطرب سورى .

صالح محى الدين — أفندى . مطرب قدمته محطة الإذاعة الفلسطينية .

صالحة — مطربة تونسية .

صالحة المصرية — سيدة . مطربة ظهرت ناجحة ثم اعتزلت .

صباح — آنسة : فتاة سورية أصبحت فى وقت قصير ذات شهرة عظيمة فى عالم الغناء والتمثيل السينمى . اسمها الأصلى « جانيت فغالى » .

صبرية حسين — مونولوجست عراقية .

صبيحة أحمد — مونولوجست .

صبيحة محمود كسرى — مطربة عراقية مشهورة

صبح — انظر « محمود صبح و محمد صبح » .

صبحى الطرابلسى — مونولوجست سورى .

صديق أحمد — أفندى . من متعهدي الحفلات المشهورين . وقد ساهم فى إعلاء شأن بعض المطربين والمطربات .

صفر على — أفندى : الوكيل الفنى سابقا للمعهد فؤاد الأول للموسيقا العربية بالقاهرة . موسيقى مطلع باحث مدقق ملم كل الإلمام بالقواعد الشرقية وهو يعلمها فى معاهد الموسيقى بالقاهرة . وهو فضلا عن

(١) بضم الشين وتشديد الياء .

ذلك عازف ممتاز على العود وملحن ميال للقديم المستعذب . وقد كان عضوا بارزا فى مؤتمر الموسيقا العربية سنة ١٩٣٢ . جاوز الستين من عمره المديد موفقاً فى كل ما أقدم عليه .

صفاء عبده — مطربة ظهرت فى بعض ملاهى القاهرة .

صفية المهندس ـ آنسة : مذيعة فى محطة الإذاعة المصرية وتشترك فى تمثيل بعض الروايات المذاعة . ولصوتها رنين يتفق ومهنتها .

صفية حلمى ـ منولوجست ببعض ملاهى القاهرة وصاحبة صالة باسمها .

صفية هانم ـ مطربة تركية عظيمة الشأن أعجب بها المصريون .

صلاح أبو سيف ـ أفندى : مخرج سينمى مصرى

صلاح الدين حسنى ـ أفندى : عازف على البيان مع التمرينات الرياضية الصباحية فى محطة الاذاعة اللاسلكية للحكومة المصرية .

صلاح الدين حمدى ـ أفندى : موسيقى مصرى ورئيس أوركستر وذو إسم لامع .

صلاح الدين فهمى ـ أفندى : كان مونولوجست ذا شهرة بالقاهرة .

صلاح الدين محمود . أفندى مطرب ومونولوجست وقد أذاع فى المحطة المصرية .

صلاح الدين مرسى ـ أفندى عازف على البيان بصاحب معلمى التمرينات البدنية بمحطة الإذاعة المصرية

صلاح الشاذلى ـ أفندى : مؤلف كلمات الأغانى

صلاح الغندور ـ أفندى : صاحب ملهى فى حيفا

صلاح حسن ـ أفندى : مطرب قدمته محطة الاذاعة اللاسلكية المصرية .

صليبة القطريب ـ أفندى : من خيرة العوادين الشرقيين له ألحان وتسجيلات تشهد له بالبراعة والتفوق

صوص ينو ـ كان عازفا على السنتور من المشهورين فى العراق .

صوفى عبد المسيح ـ عازفة على البيان من أمهر العازفات . ورثت ذلك فيما يظهر عن والدتها السيدة « ماتيلدة عبد المسيح » .

(ط)

طاتيوس أفندى — كان من أشهر العازفين على الكمان فى تركيا له مقطوعات آلية خالدة تدل على ما أحرزه من مكانة فنية عالية وهو أرمنى الأصل .

طاطائى خان — عازف على الكمان إيرانى الجنسية قدمته محطة الاذاعة اللاسلكية المصرية ويلقب هناك بأمير الكمان .

طاهر أبو فاشة — أفندى : من أكبر الأدباء الذين يغذون الأغانى بنظمهم الرائع .

طلعت حسن — أفندى : مطرب مصرى ناشىء

طنطاوى جوهرى — شيخ : أديب شاعر مؤلف له منظومات وطنية قومية لحنت .

طه أبو منذور — رئيس فرقة مزمار بلدى .

طه الفشنى ـ شيخ : مقرىء مصرى من الدرجة الأولى عظيم فى تلاوة القرآن الكريم عظيم في إنشاد القصائد والموشحات الدينية وقصة المولد النبوي الشريف

طودوراكى — أنظر تودوراكى .

طوروس أغا — موسيقى تركى له بعض المقطوعات الآلية .

طوسون — أو طوسن أغا — موسيقى تركى له بعض الألحان الآلية .

طويس — هو « عيسى بن عبدالله » كان مولى « أروى أم عثمان بن عفان » . وهو أول من غنى العربية فى المدينة ولم يكن يضرب بآلة بل كان ينقر على الدف ذى الشكل المربع وصنع أصواتا يقال إنها مائة صوت اشتهر منها بالهزج كما اشتهر « إبن محرز » بالثقيل واشتهر « إبن سريج » بالرمل . ولد سنه ٦٣٢ ميلادية ومات سنة ٧٠٥ ميلادية .

طيرة ماكنو — سيدة .كانت مطربة ذات صوت جميل فى بيروت . وقد كونت هى وإخوانها فرقة موسيقية غنائية راقصة حازت شهرة عظيمة .

(ع)

عاتكة — بنت شهدة من مشهورات الغناء عند العرب وتعلم عليها « اسحق الموصلى » .

عارف أفندى — انظر « حاجى عارف » .

عارف أبو السباع — أفندى . مطرب تقدمه محطة الشرق الأدنى .

عاشور — شيخ : أول من نظم الأهزوجة (الطقطوقة) بمصر .

عاصم بك — موسيقى تركى رفيع الشأن كان من أبرع النافخين فى الناى ، فضلا عن المقدرة الفائقة على التلحين الآلى . آثاره تدل عليه .

عائشة الفلانية — مطربة سودانية .

عائشة محمد محمود صبرى — نالت دبلوم المعهد العالى للموسيقا سنة ١٩٣٩ .

عايدة علم — كانت عازفة على البيان ، قدمتها محطة الإذاعة اللاسلكية للحكومة المصرية .

عايدة محمود — مطربة فى بعض ملاهى القاهرة .

عايدة منصور — ظهرت راقصة ومونولوجست ببعض الملاهى ثم احتجبت ، وهى بنت السيدة مارى منصور الممثلة المونولوجست (سابقا)

عباس الخرادلى — أفندى : ممن يفخر بهم هواة العزف على الكمان . أديب مطلع . عضو بمعهد فؤاد الأول للموسيقا العربية .

عباس الشيشينى — أفندى : من هواة أسلوب عازف الكمان العظيم المرحوم ابراهيم سهلون . تلقاها عنه شخصيا وحذق ما تعلم ويكاد من فرط إعجابه به لا يعترف بغيره .

عباس العمادى — أفندى مدرس أناشيد ومؤلف كلمات الأغانى .

عباس جمجوم — أفندى أنظر أحمد عباس جمجوم

عباس حسن البليدى — أفندى : تعلم الموسيقا والغناء بمعهد فؤاد الأول بمصر وشق طريقه ناجحا ولحن لنفسه ولغيره مختلف الألحان القيمة سواء كانت للتطريب أو للمسرح أو للمناسبات القومية . ظهر فى الحفلات العامة والخاصة وعلى المسرح الغنائى والستار الفضى وتقدمه محطة الإذاعة المصرية موفقا .

عباس حلمى نجيب — افندى : عازف على الكمان يقلد المرحوم ابراهيم سهلون .

عباس رؤوف — افندى : موسيقى بارع

عباس شاكر — أفندى : أنظر « عباس محمد شاكر » .

عباس فؤاد — أفندى . عازف على الكونترا باس قدير .

عباس كامل — أفندى : مخرج وأديب له مآثر ظاهرة .

عباس متولى — أفندى: عازف على الفيولونسيل.

عباس محمد — أفندى: كان رحمه الله هاويا الغناء القديم ثم احترف وذاع اسمه فى الاسكندرية ولكنه ما لبث أن ترك المهنة إلى وظيفة حرة.

عباس محمد — شيخ: مقرىء كان من المشهورين

عباس محمد شاكر — أفندى: مطرب ظهر ببعض ملاهى القاهرة.

عباس محمود العقاد — أفندى: من أعظم الشعراء المصريين وقادة الصحافة. نظم بعض القصائد للغناء العربى.

عباس يونس — أفندى: ممثل مطرب موسيقى أديب مطلع.

عبد الباسط أحمد عبد الرحمن — أفندى: عمر ميدان الموسيقا بكلماته الغنائية العذبة.

عبد الجبار مخلص — أفندى: مطرب عراقى.

عبد الجواد حجازى — أفندى: رئيس فرقة موسيقية من فرق الجيش المصرى.

عبد الحفيظ مسلم — أفندى: رئيس فرقة موسيقا البوليس بالمنصورة. تعلمها على أساتذة موسيقا الحرس الملكى المصريين والأجانب.

عبدالحكيم الدهروطى — شيخ: مقرىء تقدمه محطة الاذاعة المصرية.

عبدالحليم زيدان — أفندى: مؤلف كلمات الأغانى.

عبد الحليم على — أفندى: رئيس فرقة الموسيقا الوترية الملكية، وكفى بذلك فخرا، وهو حائز لدبلوم فى الموسيقا من فرنسا سنة ١٩٣٥، مفتش بوزارة المعارف على هذه المادة ويعلمها ببعض المعاهد التى تشرف عليها. له مؤلف فى تعلم الكمان يدل على نبوغه.

عبدالحليم فاروز — أو فيروز — أفندى: المساعد والساعد الأيمن لبعض المطربين وخاصة د صالح عبد الحى أفندى، قادر على تلوين صوته حتى يتسق مع صوت المغنى. وفوق ذلك فإنه يفهم مايغنيه من حيث أصول الأوزان والأنغام والأداء. وبعبارة موجزة هو صوت من أصوات (الكورس) الممتازة

عبدالحليم محمود على — أفندى: من أكبر المشجعين للفنون وفى مقدمتها الموسيقا والغناء. وقد شارك الشركات السينمية التى أنتجت أفلاما غنائية ناجحة. ولم تمنعه عضويته بمجلس النواب والمهام الأخرى التى يتولاها سواء كانت تجارية أو فنية من موالاة اتصاله بالموسيقا والغناء.

عبدالحليم نويره — أفندى: موسيقى من خريجى معهد فؤاد الأول بالقاهرة. مطرب ملحن موزع من المعدودين.

عبدالحميد ابراهيم — أفندى: كان موسيقيا من من الأتراك يقيم بالقاهرة وله بعض التآليف المعروفة واشتغل معلما للموسيقا بنجاح

عبدالحميد البطريق — أفندى: دكتور أديب روائى يؤلف كلمات الأغانى.

عبد الحميد الحديدى — أفندى: كان مديراً لمحطة الاذاعة اللاسلكية للحكومة المصرية.

عبد الحميد السيد إمام — شيخ: مقرىء قدمته محطة الإذاعة المصرية.

عبد الحميد الصغير — أفندى: عازف على القانون ممتاز. يقيم فى طنطا وقد ورث الفن عن والده. وهو يقوم بتدريس هذه المهنة هناك.

عبدالحميد القضابى — أفندى: نال شهرة هائلة فى العزف على القانون. وله أسطواناته التى مسلأها

منفرداً أو مشتركاً مع غيره وهي وما كان يؤديه على (التخت) حقبة طويلة من الزمن تشهد له بالمقدرة العظيمة . رحمه الله .

عبدالحميد بدوي — أفندي : مطرب في بعض الفرق الموسيقية .

عبدالحميد توفيق زكي — أفندي : عازف على البيان من الدرجة الأولى، وهو بين الهاوي والمحترف. له ألحان وأنشدة تنم عن تفوقه . وهو يرأس بعض الفرق الموسيقية ويقوم بمهمة التدريس والتفتيش أيضاً

عبدالحميد زكي — أفندي : مونولوجست هاو وممثل مسرحي وسينمي مشهور . يؤلف ويلحن ويلقي المونولوجات الشعبية والفكاهية والدينية بشيء كثير من خفة الروح وحسن الأداء .

عبدالحميد زيدان أبو العلا — أفندي: شاعر أديب مؤلف كلمات الأغاني .

عبدالحميد صالح — أفندي : مؤلف كلمات الأغاني

عبدالحميد صبري — أفندي : عازف على القانون، اسكندري الأصل .

عبد الحميد عبد الرحمن — أفندي : مدير إدارة الموسيقات بالجيش المصري . شغل هذا المنصب عن جدارة واستحقاق نظراً لما بذله من المجهود القيم في الموسيقيا والأنشدة القومية وهو حائز على دبلوم في الموسيقا من فرنسا سنة ١٩٢٤ . وكان يقوم بمهمة مفتش موسيقا بوزارة المعارف .

عبد الحميد عثمان — أفندي : كان رحمه الله من هواة الموسيقا القديمة المعدودين ولا عجب فهو شبل المرحوم «محمد أفندي عثمان» الفنان المصري العظيم .

عبد الحميد عكاشة — شيخ: أتى عليه حين من الدهر كان من أقطاب المنشدين المعدودين في الفرق المسرحية الغنائية

عبد الحميد علي — أفندي : كان رحمه الله في طليعة الموسيقيين المصريين الذين أوفدهم المغفور له الخديو عباس الثاني إلى أوروبا لدراسة الموسيقا . نبغ في العزف على البيان والكمان . رأس بعض الفرق الموسيقية الوترية الشهيرة في دور التمثيل الغنائي، وكذا موسيقا الملجأ العباسي بطنطا .

عبد الحميد كامل — أفندي : مؤلف كلمات الأغاني .

عبد الحميد لطفي — أفندي : من مؤسسي نوادي الموسيقا بطنطا . كان من هواة العزف على القانون الحافظين لكثير من الألحان الآلية الغنائية

عبد الحميد محمد — أفندي : عازف على العود، قدمته محطة الاذاعة اللاسلكية للمملكة المصرية .

عبد الحي حلمي — أفندي : مطرب كان ملء السمع والبصر في العهد الذي تلا وفاة المرحومين «عبده وعثمان» أي من سنة ١٩٠١ إلى أن توفى لرحمة مولاه سنة ١٩١٣ وقد حذق الغناء وخاصة الأدوار والقصائد والليالي والمواليا حيث كان مساعداً بفرقة عبده الحامولي . بيد أنه كان (صاحب مزاج) فلا يغني إلا إذا أعجبه الوسط . وكم من مرة غادر الأفراح والليالي الملاح غير عابىء بالمدعوين أوما أنفق في إقامتها وهرب إلى مكان مجهول يغني لنفسه أو لبعض اخصائه في جو طلق رغم ما تقتضيه (المقاولة) وكان لا يهتم كثيراً بالأحوال الموسيقية اعتماداً على جمال صوته وقوة تأثيره في السامعين . تسابقت اليه شركات الاسطوانات لتسجيل بدائعه التي تعتبر تحفة الغناء القديم .

عبد الخالق الضاني — شيخ : مطرب مصري كانت له شهرة فائقة .

عبد الرازق حسين أبو العلا — نافخ في المزمار البلدي .

عبد الرازق سعودي — أفندى : رئيس فرقة موسيقية نحاسية بالمنصورة ومن الملمين إلماما عظيما بالقواعد الموسيقية الأوروبية .

عبد الرحمن ابراهيم — أفندى : مطرب ناشيء يعمل فى ملاهى القاهرة .

عبد الرحمن الخطيب — أفندى : شاب له مستقبل باهر لأن بوادره في التلحين والغناء تنبيء بذلك وهو أخ الآنسة « فايدة كامل » .

عبد الرحمن الودادي — أفندي : مطرب سوري .

عبد الرحمن الدروى — شيخ : مقريء تقدمه محطة الإذاعة اللاسلكية للمملكة المصرية .

عبد الرحمن عبده شيخ : وهو كسابقه .

عبد الرحمن رشيد — أفندى من أقدر الموسيقيين الهواة ، عالم مطلع على خبايا الفن قديمه وحديثه . مطرب عازف على العود ، نابغ فى كليهما ، يمتاز بكراماته إلى حد بعيد .

عبد الرحمن سامى — أفندى ، تعلم بمعهد فؤاد الأول للموسيقا العربية ولو أنه من حاملى بكالوريوس التجارة وقد أهلته مواهبه الأدبية والموسيقية الى شغل منصب يليق به فى محطة الاذاعة المصرية واقتحم ميدانى التأليف والتلحين بنجاح

عبد الرحمن سعد — شيخ . مقريء تقدمه محطة الاذاعة المصرية .

عبد الرحيم بدوى — شيخ . كان صاحب مطبعة بمصر وأشتغل متعهـــدا للحفلات وخصوصاً مع (أم كلثوم) .

عبدالرحيم محمد — أفندى : من هواة العزف على الكمان المقتدرين وهو رئيس فرقة فى بعض الجمعيات والمعاهد بالقاهرة .

عبد الرزاق الكرباتى أفندى مؤلف كلمات الأغانى

عبد الرؤوف عيسى — أفندى : هواد إسكندرى الأصل . ساعده نبوغه فى العزف على العود على رياسة بعض الفرق الموسيقية وتلحين الأغانى الشعبية الناجحة التي تقدمها محطة الاذاعة المصرية بإشرافه .

عبد السلام أحمد — أفندى : رئيس أوركستر من المعروفين بالقاهرة .

عبد السلام القبانى — أفندى : موسيقي مصرى من المعدودين وهو على بينة من أدوار والده المرحوم « ابراهيم القبانى أفندي » وقوة تلحينها .

عبد السلام زكي الحجار — أفندي . وشهرته « عبد السلام الدنف » . كان مطربا عظيما .

عبد الســــلام عبد الرحمن — أفندى . عازف على البيان مشهور بالقاهرة .

عبد السميع بيومى — شيخ : مقريء اشتهر بالقاء قصة المولد النبوى الشريف . قدمته وتقدمـــه محطة الإذاعة المصرية فى كثير من المناسبات الدينية .

عبد العاطى السيد — أفندي : من ضباط البحرية الملكية المصرية . ورئيس فرقة موسيقية .

عبد العال الجرشة — أفندى : كان ضاربا على الدف بالمنصورة .

عبدالعال المصرى — أفندى : مطرب ملحن .

عبد العزيز الجاهلي — أفندى : كان ممثلا ومنشدا ببعض الفرق المسرحية ثم استقل بفرقة تحمل اسمه وهو والد « عزت الجاهلي » أفندى الملحن المعروف .

عبد العزيز الدرينى — شيخ . مقريء ذو صوت بديع مؤثر .

عبد العزيز السيد الشرقاوي — شيخ : مقرىء قدمته محطة الإذاعة اللاسلكية للمملكة المصرية .

عبد العزيز سيد حرني — شيخ : مقرىء قدمته محطة الاذاعة المصرية .

عبد العزيز القباني — أفندي . عازف على القانون من المعدودين بمصر .

عبد العزيز بشندي — أفندي . من الموسيقيين القدماء في المسرح والكورس . سريع الالتقاط قوي الذاكرة . توفي سنة ١٩٣٣ .

عبد العزيز حسنين — أفندي . كان مطربا ومساعدا يشار اليه بالبنان .

عبدالعزيز رضوان — أفندي . بين الهاوي والمحترف حذق الموشحات ووصلاتها المتعددة أفنانا . مرجع يركن اليه في هذا النوع من الغناء . أنفق حياته في تعلمها وتعميمها وإذاعتها على أكمل وجه .

عبدالعزيز سلام — أفندي : شاعر أديب زجال له كلمات غنائية تشهد بطول الباع .

عبدالعزيز عامر غزال — أفندي : رئيس فرقة موسيقية نحاسية .

عبدالعزيز محمد — أفندي : بين الهاوي والمحترف عازف على العود من النابغين . رأس فرقة موسيقية مصرية من أقوى وأنظم الفرق . جمـــائه . ملحن . مبتكر . يعتبر من أساطين محطة الاذاعة المصرية بعد احترافه . مارس التلحين الآلي الغنائي . عمل موفقا على إحياء الموشحات القديمة .

عبدالعزيز محمود — أفندي : مطرب ناجح له جمهوره المحب لموسيقاه وصوته . ظهر كثيرا في الحفلات العامة والسينما وقدمته محطة الإذاعة المصرية ناجحا موفقا .

عبدالعزيز زاهر — شيخ مقرىء متين .

عبد العظيم عبد الحق — أفندي . موسيقي هوى العزف على العود . مطرب ذو صوت جميل

عبد العليم خطاب — أفندي مخرج سينمائي

عبد العليم سلام — أفندي . محام بطنطا هوى الموسيقي وسرعان ما عزف على العود عزف الرجل القديم المتمكن ورأس بعض نواديها الموسيقية .

عبد الغني السيد — أفندي . مطرب موفق ملأ بصوته العذب كثيرا من الاسطوانات والتسجيلات وأفلام السينما . ومارس التلحين لنفسه فنجح كما اشتغل بالتمثيل والغناء في بعض المسارح وعلى الشاشة البيضاء وكتب له التوفيق

عبدالغني الشيخ — أفندي . مؤلف ملحن لبعض الأغاني السورية .

عبد الغني محمود — شيخ . مقرىء قدمته محطة الاذاعة اللاسلكية للمملكة المصرية .

عبد الفتاح الشعشـــاعي — شيخ . رئيس رابطة القراء . وكفى بذلك اعترافا بمقدرته الفائقة في تلاوة آي الذكر الحكيم . قوي الحنجرة جميل التصرف مع المحافظة على ما تقضي به أصول القراءة والتجويد .

عبد الفتاح حسن — أفندي مخرج سينمائي

عبد الفتاح راشد — أفندي . مطرب موسيقي تعلم بمعهد فؤاد الأول للموسيقى العربية بالقاهرة .

عبدالفتاح شلبي — أفندي : مؤلف كلمات الأغاني

محمد مصطفى بدراله
٦ شارع طلعت بالمنيرة

المطبعة الاجتماعية ببولاق